KUGLER
SCHULE
DES KLAVIERSPIELS

Doris Hussy

Neue

KLAVIERSCHULE

von

G. KUGLER

I

Unter Berücksichtigung
neuester musikpädagogischer Grundsätze
umgearbeitet und erweitert

Alle Rechte vorbehalten — Eigentum des Verlages für alle Länder

GEBRÜDER HUG & CO., LEIPZIG - ZÜRICH

Basel · St. Gallen · Luzern · Winterthur · Neuchâtel · Solothurn · Lugano

Copyright 1922 by Gebrüder Hug & Co., Leipzig G. H. 5895

VORWORT

zur revidierten Ausgabe

Die Neubearbeitung der Klavierschule trägt den Bedürfnissen und Wünschen Rechnung, welche seit der Erstellung der Schule Geltung erlangt haben. Es ist ja nicht möglich, alle Anregungen in ausgedehntem Maße aufzunehmen; die Raumfrage verbietet dies zum vornherein. Übrigens liegt es im Interesse des Unterrichtenden, einzelne Möglichkeiten, die nur angedeutet sind, auf eigene Art zu verfolgen und dabei auf die Eigenart des Schülers Rücksicht zu nehmen. Im Ganzen habe ich versucht, die Schule allen Freunden zum Gebrauch noch dienlicher zu gestalten.

Ich möchte nicht unterlassen, den hervorragenden Klavier- und Musikpädagogen, welche der Schule mit ihrer Empfehlung den Weg gebahnt haben, ein herzliches Dankeswort zu widmen, und hoffe im Stillen auf eine weitere freundliche Unterstützung.

Dem Verlag, der bei dieser Neubearbeitung ein großes Entgegenkommen bewiesen hat, bin ich ebenfalls sehr zu Dank verpflichtet.

Schaffhausen, Sommer 1937. G. Kugler

Einführung zur Klavierschule.

Die Notenstellen zu den nachstehenden Ausführungen sind auf den angegebenen Seiten der Schule nachzuschlagen.

Nr. 1. Zu Seite 2 der Schule.

Es scheint zunächst nicht ganz konsequent, wenn man zusammen mit Noten auf Linien und Hilfslinien schon eine Note *(c)* im dritten Zwischenraum einführt. Aber es handelt sich eben nur darum, daß der Schüler einige Noten kennen lernt, die er sich ohne Abzählen der Stufen merken kann. Diese bilden dann Orientierungspunkte, die sich rein durch das besondere Bild einprägen, das sie dem Auge durch ihre verschiedene Lage im System bieten.

Ich halte es für wichtig, daß der Schüler nicht lernt, daß *c* eine Note ist, die auf der ersten Hilfslinie steht, sondern daß er von selbst findet: gerade hier ist *c* und hier wieder, nur ein anderes *c*. Er empfängt dies von Anfang an wie ein Orakel, das heißt, er denkt nichts systematisches dabei. Von Vorteil ist es außerdem, daß unser Beispiel gerade ein Akkordbild ergibt, also klanglich etwas zusammenhängendes Ganzes bildet. Endlich gewöhnt sich damit der Schüler auch schon an den Wechsel von Noten auf dem Striche mit Noten gleichen Namens im Zwischenraum. Das ganze System der Übungen, welche die Notenkenntnis vermitteln sollen, ist so angelegt, daß möglichst das Abzählen vermieden wird, der Schüler soll sich eben nur merken, wo eine jede Note ihren Platz hat. Wie wenig das Abzählen nützt, das erfährt der Erwachsene immer wieder, wenn er einen neuen Schlüssel lernen muß und sich dabei dieser Methode bedient. Viel einfacher und sicherer kommt er zum Ziel, wenn er einmal eine Stunde lang Noten in den verschiedensten Lagen im neuen Schlüssel liest und sich dabei den Platz jeder einzelnen merkt, ohne abzuzählen. Immerhin wird man ja das Abzählen hin und wieder doch brauchen, aber es hält auf und macht den Schüler unsicher. Mit dem mechanischen Auswendiglernen ist ihm viel mehr gedient.

NB. Der Schüler schlage die Töne mit dem zweiten Finger an, dann einmal mit dem dritten usw., damit er den Arm leicht und ohne Steifheit gebrauchen lernt und durchaus unbefangen den Ton erzeugt.

Nr. 2. Zu Seite 5.

Die Noten der folgenden Abspielung werden vom Schüler mit einem Finger (2. oder 3.) gespielt, dabei soll er den Arm ganz gebrauchen, also zugleich eine kleine Bewegung im Schultergelenk, Ellbogengelenk, im Handgelenk und Fingergelenk ausführen. Nach jeder Note soll dann der ganze Arm wieder gehoben werden. Alle diese Bewegungen dürfen aber dem Schüler nicht als etwas außergewöhnliches, fremdes erscheinen, sonst stellen sich sofort Hemmungen und Steifheit in den Gelenken ein. Vielmehr muß man das Kind mit ihnen vertraut machen durch Heranziehen geläufiger Beispiele. Zu diesem Zweck taktiere man mit dem Zeigefinger auf die Tischplatte (Schlag), zerdrücke ein Brotkrümchen auf dem Tische (Schlag verbunden mit Druck), nehme eine angefeuchtete Marke vom Tisch und hebe sie hoch (Druck und nachfolgende Aufwärtsbewegung). Lege eine Münze auf den Handrücken und schleudere sie in die Höhe (die Höhe dabei steigernd) (Aufwärtsbewegung der Hand und des Armes mit Schwung).

Auf diese Weise wird von vornherein Großzügigkeit, Freiheit und Unbefangenheit der Bewegung gepflegt unter Vermeidung unnützer Muskelkontraktionen. Zugleich wird die Treffsicherheit für einzelne Töne auf dem Klavier erreicht, und zwar unmerklich, fast ohne jede Übung. Sehr gefördert wird diese Treffsicherheit noch dadurch, daß die Töne der ersten Übungen auf der Klaviatur weit auseinander liegen.

NB. Der Schüler sage (und singe) gleich den Namen der vorgespielten Töne und schreibe erst nachher, damit der Lehrer Fehler verhüten kann. Viel helfen, wenn es zuerst nicht recht gehen will.

Nr. 3. Zu Seite 5.

Jetzt wird mit der Fingerbewegung im Wechsel zwischen 2. und 3. Finger begonnen. Erst spielt der Schüler die Noten, wie vorhin angedeutet, mit Arm- und Handbewegung, dann verringert man diese und erstrebt allmählich, aber sehr vorsichtig, eine Vergrößerung der Fingerbewegung. Bei den meisten Schülern darf man schon ein kleines Legato wagen. Nur halte man auf freie und natürliche Ausführung der Bewegung und bedenke dabei, daß eine Fingerbewegung weit größere Anforderungen an das Gehirn stellt als die Bewegung der Hand oder des Armes. Ob und wann die Legato-Übungen einsetzen können, ist abhängig vom Bau der Hand.

Nr. 4. Zu Seite 7.

Die ersten vorsichtigen Fingerübungen werden fortgesetzt, während das Lesen der Noten eigentlich die Aufmerksamkeit gefangen nimmt. Die Bindung der Noten darf aber höchstens innerhalb einer Gruppe von Noten beibehalten werden; beim Beginn jedes neuen Taktes muß wieder eine Armbewegung eingeschaltet werden, um alle Spannungen, die indessen eingetreten sind, wieder zu beseitigen. Der Arm muß gleichsam aufs neue freigemacht werden. Dann wird hier zum ersten Male auch der Blick für Notenreihen mit verschiedenen Intervallen geübt. Räumlich zusammenhängende Sekunden sind verbunden mit der Lücke des Terzsprunges. Dadurch soll der Schüler auch schon lernen, je nach den Notenreihen über seine entsprechenden Fingergruppen zu verfügen. Das soll natürlich alles ohne große Belehrungen vor sich gehen, mehr durch eigenes, einfühlendes Erleben und Erfahren. Ebenso soll das Kind nicht auf lange monotone Reihen von Fünffingergruppen eingestellt werden, sondern es soll merken, daß bei dem eigentlichen Klavierspiel die Finger in den verschiedensten Gruppierungen und in wechselnder Folge verwendet werden. Dadurch wird es von Anfang an frei und fühlt sich nicht auf einen bestimmten Raum der Klaviatur beschränkt. Dann wird es auch einsehen, daß eine und dieselbe Notengruppe mit ganz verschiedenen Fingergruppen gespielt werden kann. Man zeige ihm ferner, daß unter Heranziehung der linken Hand die gleichen Noten eine Oktave tiefer gespielt werden können. Man darf ruhig schon verschiedene Oktaven zum Spiel benutzen, das Kind freut sich darüber, es hat das Gefühl größerer Machtbefugnis und größerer Herrschaft über das Instrument.

Um die Grundlage für die Rhythmik zu schaffen, lasse man das Kind herausfinden, daß die Noten in Gruppen zu zweien, dreien und vieren in den einzelnen Takten angeordnet sind. Dann lasse man in jeder Gruppe die erste Note betonen und die ganze Gruppe im Takt spielen. Dabei ist aber der Anschlag nur mit dem Arm auszuführen; erst wenn eine gute taktmäßige Ausführung der einzelnen Gruppen erreicht ist, kann man versuchen, sie auch mit Fingeranschlag zu spielen. Die Aufmerksamkelt des Schülers soll immer nur auf eine Sache zur Zeit gerichtet sein. Verschiedene Leistungen auf einmal zu verrichten, wie Takthalten und mit den Fingern anschlagen, lernt er erst nach und nach. Zunächst ist jeder Takt allein rhythmisch zu üben, dann verbinde man zwei miteinander, lasse darauf Zeit zum Ausruhen und gehe dann langsam zur Verbindung mehrerer Takte über. Die rhythmische Ausführung sei Sache der Zeitempfindung, darum kein Zählen.

Um dies zu erreichen, lasse man z. B. drei Schläge klatschen, drei Schläge auf die gleiche Taste ausführen, drei Armbewegungen im Rhythmus machen. Das Zählen vermeide man zuerst, wenn der Schüler einmal rhythmisch spielen kann, wenn er also die rhythmische Tätigkeit gut ausführt, dann kann man immer noch einmal zum Zählen greifen, aber nur, um festzustellen, was alles spieltechnisch im ersten, zweiten und dritten Zeitteil zu tun ist, nicht aber um den Rhythmus beizubringen. Was man anstreben muß, ist nur, daß rhythmische Impulse den ganzen Körper durchfluten, das erreicht man besser, wenn man von drei Noten einer Gruppe die erste stärker spielen läßt, als wenn man zählt. Das Zählen ist ja auch nur eine rhythmische Tätigkeit, aber sie verlangt eine Ablenkung, ein Verschwenden motorischer Impulse auf ganz andere, nebensächliche Muskelgruppen, da arbeitet man ökonomischer, wenn man die rhythmischen Impulse direkt auf den Spielapparat konzentriert. Man glaube ja nicht, daß zur Einteilung der Zeit in gleiche Zeitabstände ein Zählen nötig sei, sonst könnte ja der Mensch nicht rhythmisch gehen ohne zu zählen, der Tänzer nicht tanzen, der Drescher nicht dreschen. Man braucht das Zählen sicher nicht ängstlich zu scheuen, aber ein Mittel, um ein rhythmisches Spiel zu erreichen, ist es nicht, es dient nur zur Verständigung zwischen Lehrer und Schüler.

NB. Es gibt übrigens Naturen, die nicht rhythmisch arbeiten können, man entdeckt sie gewöhlich erst im Musikunterricht, obwohl sich der Mangel auch im Gehen, Sprechen usw. zeigt. Solchen Schülern gegenüber ist also hier Vorsicht geboten. Der Lehrer muß mit ihnen Geduld haben.

Nr. 5. Zu Seite 9.

Nachdem der Schüler die C-dur-Tonleiter kennengelernt hat, lasse man ihn nun nach Gehör die übrigen Dur-Tonleitern aufsuchen. Natürlich wird man helfen müssen, dem einen mehr, dem andern weniger. Am leichtesten kommt man vorwärts, wenn man den Schüler anleitet, erst von *g*, dann von *d* aus die Tonleiter zu finden. Ist ihm dies zweimal gelungen mit Nachhilfe des Lehrers, dann wird es ihm bei den anderen schon viel leichter, und da die Fingerfolge mithilft zur Auffindung der einzelnen Leiterstufen, so ist der Schüler bald imstande, ein paar Tonleitern zu spielen.

Irgendwelche theoretische Erörterungen halte ich hier für verfrüht, es soll sich das Gehör erst soweit bilden, daß der Schüler unbeeinflußt, durch eigenes Erleben, erfaßt, wie die Töne sich folgen müssen. Logische Einsicht kann er noch nicht haben, diese wird ihm erst später. (Siehe Aufbau der Tonleitern aus Teilen.)

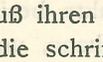
Die Fähigkeit, Melodiestücke von den verschiedensten Grundtönen aus zu singen, oder nach Übertragung in mannigfache Tonarten wiederzuerkennen, ist eine ganz ursprüngliche und diese soll erst noch weiter ausgebildet werden. Man spiele Tonleitern langsam vor und lasse Fehler, die man einstreut, korrigieren; dazu ist der Schüler imstande, ohne den Bau einer solchen zu kennen. Die Schwierigkeit besteht nur darin, daß es ihm gelingt, sich zurechtzufinden, daß er sich z. B. merkt, wo ein höherer oder ein tieferer Ton etwa zu suchen ist. Man wird zuerst nachhelfen müssen Wenn er z. B. in G-Dur zum *f* kommt, so weiß er zunächst keinen Rat; da muß man ihm zeigen, daß der gesuchte Ton in den schwarzen Tasten zu finden ist. Auf diese Weise wird er bald die Fähigkeit erlangen, technisch die Töne zu finden, weil er musikalisch längst dazu imstande war.

Rhythmische Schule.

Nr. 6. Zu Seite 15.

Die rhythmische Schule soll dem Schüler auf eine einfache Art die Elemente des rhythmischen Spiels vermitteln. Als erster Grundsatz gilt dabei, daß möglichst wenig erklärt werden soll. Der Schüler muß im Verlauf der Übungen durch eigenes Erleben und eigene Betätigung erfahren, welche Bewandtnis es mit den rhythmischen Zeichen hat und wie sie auszuführen sind.

Zunächst wird ein und dieselbe Note wiederholt, damit der Schüler seine ganze Aufmerksamkeit zuerst der Rhythmik zuwenden kann; nichts anderes soll ihn abhalten. Dabei sollen die wiederholten Noten aus dem Arm- und Handgelenk heraus angeschlagen werden, nicht etwa aus den Fingergelenken. Der Schüler soll, ohne durch technische Schwierigkeiten beschäftigt zu sein, nur innerlich erleben, wie die Bewegungen der Töne einander beigeordnet sind, wenn es verschiedene Notenwerte auf einmal auszuführen gilt. Dazu ist es notwendig, daß jede der beiden Hände erst für sich geübt werde, während die andere nur taktiert in dem Rhythmus, den die Noten ihres Partes erfordern. Dann spiele man mit beiden Händen zugleich. Die Übungen sind so gehalten, daß fast immer eine Hand die Viertelbewegung fortführt, wenn die andere unbeschäftigt ist, oder es sind kleine Viertelnoten zwischen den Notenzeilen beigefügt, die andeutungsweise ausgeführt werden können durch eine leise Bewegung des Körpers, des Kopfes, der Füße usw. Dadurch sollen während des Spieles langsam rhythmische Impulse entstehen und beibehalten werden. Wer durchaus zählen will, mag es tun, ich glaube jedoch, es ist geradezu ein Hindernis für die Entstehung eines echten rhythmischen Empfindens.

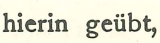
Bei Pausen achte man sehr darauf, daß die rhythmischen Impulse nicht aufhören oder in ein beschleunigtes bezw. verzögertes Tempo übergehen. Da das Verhältnis der Tonlängen zueinander bei dieser Art des Studiums ohne jede Rechnung klar wird, ist es unnötig, zuvor Tabellen mit systematischer Aufstellung der Notenlängen durchzunehmen. Diese Tabelle wird am Schluß ihren richtigen Platz finden. Vorerst kommt es nur darauf an, daß der Schüler in Notenbildern wie  usw. die schriftliche Darstellung etwa eines gleichmäßigen Marschschrittes sieht. Solche Schritte können schnell oder langsam ausgeführt werden. Die Zeichen sagen also nichts aus über die Schnelligkeit ihrer Folge, sie deuten nur die Gleichmäßigkeit ihrer Dauer an. Alles andere wird im Verlauf der rhythmischen Schule systematisch entwickelt. Dabei sollen die kleinen Noten, die zur Kontrolle beigefügt sind, die Ausführungsart und den Zweck der Beispiele klar und verständlich machen. Damit ist allerdings die rhythmische Schule noch nicht vollständig.

Bei allem aber ist die Hauptsache, daß logische und rechnerische Beziehungen nicht erörtert werden, sondern daß vorläufig das Erfassen solcher Beziehungen durch eigenes Erleben und eigenes Erfahren des Schülers dafür eintritt. Die logische Erörterung kann dann folgen, wenn diese Vorarbeit getan ist, also nach der inneren rhythmischen Durchbildung. Man verhalte sich hier genau so wie vorher beim Erfassen der Tonarten.

Von Wichtigkeit für eine gute rhythmische Schulung ist es endlich, daß der Schüler die erste Note eines jeden Taktes mit dem dynamischen Akzent spielt, der ihr zukommt, das heißt, der Schüler muß empfinden, daß die erste Note hinter dem Taktstrich stärker betont ist als die anderen, die dem gleichen Takt angehören. Der Schüler soll aber nicht nur Notenfolgen innerhalb eines Taktes als etwas Ganzes, Zusammengehöriges auffassen, sondern auch Gruppen, die musikalisch eine Einheit bilden, also hier Rhythmen, wie:

Zu diesem Zweck diktiere der Lehrer Rhythmen und lasse sie vom Schüler aufschreiben, zuerst in der folgenden Form: usw.

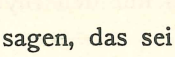
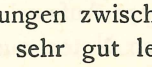
Der Bogen deutet die rhythmische Gruppe an, das Akzentzeichen gibt deren Hauptbetonung, dann erst geht man über zur Feststellung der Taktart, indem vor dem Hauptakzent der Taktstrich eingefügt wird.

Hat der Schüler sich hierin geübt, dann kann man ihn auch folgenden Rhythmus  spielen und aufschreiben lassen, und weiter noch ähnliche Rhythmen heranziehen. Es ist mir aufgefallen, daß selbst sehr vorgerückte Schüler punktierte Rhythmen zwar richtig spielten, sie aber beim Diktat nicht aufzuschreiben vermochten, und dies nur darum, weil sie immer versuchten, diese Rhythmen durch Zählen zu analysieren, anstatt sie als Ganzes aufzufassen. Die Gewohnheit des Zählens war so tief eingewurzelt, daß es bedeutende Mühe kostete, ihre Aufmerksamkeit den großen rhythmischen Einheiten zuzuwenden.

Wie sollen es denn solche Schüler erreichen, eine musikalische Phrase als Ganzes zu erfassen, wenn ihnen schon die rhythmische Struktur so schwer eingeht? Es ist ein Glück, daß die Natur da gut vorgesorgt hat.

Im Kunstunterricht sind wir auf den Abweg gekommen, alles durch verstandesmäßige Erklärung lehren zu wollen. Dabei gibt es im Grunde aber gar nichts zu erklären.

Die logische Arbeit muß ja sein, aber erst in zweiter Linie als Klärung, den Ausgangspunkt soll sie nicht bilden. Denn sie geht viel zu langsam vor sich, als das die verstandesmäßige Analyse zur Geltung kommen könnte, wenn es ein Kunstgebilde in sich aufzunehmen gilt. Ganz besonders ist das beim Erfassen rhythmischer Werte der Fall. Dies wird uns sehr leicht fallen, wenn wir aus einzelnen Zeitteilen zusammengesetzte rhythmische Gruppen als etwas Ganzes im musikalischen Gebilde auffassen. Jedes Kind singt z. B. die Rhythmen eines Liedes ganz richtig nach und freut sich daran, aber es weiß nichts von Beziehungen logischer und rechnericher Art zwischen den Notenlängen. Die Zeiteinteilung wird von ihm unmittelbar durch seine natürliche rhythmische Veranlagung erfaßt; das lassen wir im Unterricht ganz außer Acht.

Man könnte dagegen sagen, das sei zwar richtig, aber beim Aufschreiben von Rhythmen müsse man doch wissen, welche rechnerischen Beziehungen zwischen der Zeitdauer eines Zeichens zu der eines anderen bestehen. Das ist wieder ein Irrtum, denn man kann sehr gut lernen wie die Zeichen:  oder  usw. rhythmisch klingen, ohne daß man von ihren rechnerischen Beziehungen zueinander etwas weiß.

Das Kind lernt einfach die Zeichen für ganze Rhythmen, das genügt. Dann kann später die logische Betrachtung klärend dazukommen, geht man jedoch von ihr aus, so richtet sie nur Unheil an.

Einführung des ♭ und ♮.

Nr. 7. Zu Seite 21.

Bei der Einführung der neuen Note *b*, mit Anwendung der Versetzungszeichen ♭ und ♮, erhebt sich die Frage, ob nicht jetzt auch die Theorie der beiden Tonleitern *C* und *F* erklärt werden müsse. Tatsächlich kommt auf Seite 12 ein Hinweis darauf, daß die Reihe mit *b* auf *f* als Grundton der Reihe hinweist, ohne daß dabei aber auf die Theorie der Tonleiter eingegangen wird. Es soll nach meinem Dafürhalten das Kind nur gefühlsmäßig erfassen, daß die Tonreihe ohne ♭ und diejenige mit einem ♭ verschiedene Ruhepunkte, Endpunkte besitzen, aber diese Erkenntnis soll es nicht durch Erörterungen erlangen, die es zum Teil noch nicht verstehen kann, und die das Kind auch noch nicht interessieren. Es wird ja später in dieser Schule angeleitet, Ganz- und Halbtonschritte zu unterscheiden. Dann kann man ihm auch zeigen, daß die Folgen der Ganz- und Halbtonschritte in den verschiedenen Tonleitern sich entsprechen und daß deren Klangähnlichkeit auf dieser gesetzmäßigen Folge von Ganz- und Halbtonschritten beruht. Auf dieser Stufe schon mit solchen Erklärungen zu beginnen, ist entschieden verfrüht. Das Kind hört bis jetzt nur, daß die beiden Reihen ähnlich klingen, empfinden auch gewisse Ruhepunkte in ihnen, aber es legt sich gar keine Rechenschaft ab über die verschiedene Größe der Tonschritte. Es hat auch genug damit zu tun, die neuen Noten zu lernen und die Versetzungszeichen beim Spiel zu beachten.

Sucht es Tonleitern auf, so weiß es nur, wie es klingen muß, aber den Grund dafür kennt es nicht. Das Tonalitätsgefühl kann man nicht durch logische Erklärungen wecken, sondern nur durch den natürlichen Umgang mit den Tönen. Ist dieses einmal vorhanden, so spürt das Kind es nach dem Gehör, wenn die Tonart durch einen ihr nicht zugehörigen Ton verletzt wird. Vermag es die Ruhepunkte einer Reihe herauszuhören, so ist zunächst mehr gewonnen, als wenn es rein verstandesmäßig angeben kann, wo Halb- und Ganztonschritte stehen müssen, diese aber nicht mit dem Gehör unterscheiden kann.

Grundsätzliche Bemerkungen.

Nr. 8. Zu Seite 22.

Der Antrieb zur Bewegung vom Gehirn aus erfolgt anfangs so, daß, wenn der rechte Arm sich hebt, auch der linke sich heben will. Es bedarf daher einer besonderen Ausbildung, um Unabhängigkeit der Bewegungen voneinander zu erreichen. Nun hat das Kind, bevor es Klavierspielen lernt, schon mancherlei Bewegung mit den Armen, Händen und Fingern ausgeführt, die Unabhängigkeit der Bewegung in beiden Armen und in einzelnen Fingern erfordern. Es handelt sich also nur darum, das angefangene Werk zu fördern und zu vervollständigen.

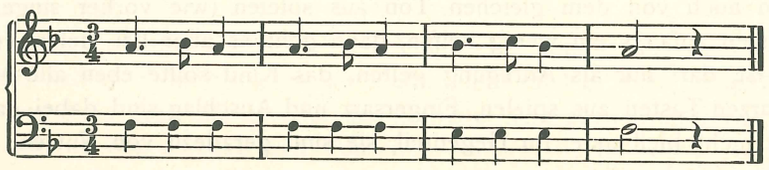
Zu diesem Zweck verweilt die Schule nicht bei den Fünffingerübungen mit stillstehender Hand, sondern die Ausbildung der Unabhängigkeit wird sogleich in Angriff genommen. Ein erstes Mittel liefern die rhythmischen Übungen. Zunächst muß der Schüler seine ganze Aufmerksamkeit darauf richten, daß er rhythmisch innerhalb der richtigen Zeitabschnitte die nötigen Bewegungen ausführt. Davon darf ihn also nichts ablenken, man muß daher absehen von bestimmten Fingersätzen. Ebenso soll die Lage der anzuschlagenden Töne nicht verschieden hoch sein. Er übt auf einer und derselben Taste mit großen Spielbewegungen, die leichter sind für das Gehirn als die kleineren. Dann lasse man allmählich einige verschiedene Noten spielen, damit er lernt, bei Einhaltung des Rhythmus auch die Höhe der einzelnen Noten einigermaßen zu übersehen. Dabei lasse man immer noch Fingersätze und alle anderen Anforderungen, die das gebundene Spiel stellt, außer Acht. Die Hauptsache ist, daß der Anschlag ohne jede Steifheit des Armes und der Finger ausgeführt wird, der Ton schön und ohne Härte erklingt. Dagegen verlangt es das rhythmische Spiel, daß die Betonung am richtigen Platze hörbar wird.

Da immer ein Arm die Andeutung der Grundeinheiten des Taktes übernimmt, so ist das Zählen hier nicht erwünscht, wohl aber sollte der Schüler unbedingt die rhythmischen Impulse im ganzen Körper spüren, auch dann, wenn Noten ausgehalten werden oder Pausen auftreten.

Ebenso muß sich das Auge daran gewöhnen, statt der einzelnen Noten die rhythmischen Bilder ganzer Takte zusammenfassend zu überblicken. Sollten sich irgendwelche Schwierigkeiten ergeben, so kann der Lehrer die Takteinheiten durch leichtes Klatschen herausheben. Im Ganzen ist aber der Schüler möglichst selbständig zu machen. Übrigens sind ja an schweren Stellen zu seiner Unterstützung die Takteinheiten in kleinen Noten beigedruckt.

Erst wenn die Rhythmik einer Stelle gut erfaßt ist, kommt die Sorge um den richtigen Fingersatz und um die gebundene Spielweise. Der Elementarunterricht erstrebt nicht in erster Linie eine Fertigkeit im gebundenen Spiel.

Erläutern wir das an einem Beispiel:



Diese Übung wird zunächst links und rechts mit dem 2. Finger begonnen, im 3. Takt kommt dann der 3. Finger. Alles wird vorerst ohne jede Bindung gespielt.

Dann kann man dazu übergehen, die Notenwerte der rechten und linken Hand miteinander zu vertauschen, ohne daß die neue Aufgabe hingeschrieben wird. Damit erzielt man eine größere Konzentration der Aufmerksamkeit. Drittens kann man die linke Hand ihre Viertel mit ziemlich hoher Hebung des Armes ausführen lassen, während die rechte die Noten gebunden spielt. Das wird im Anfang schon ziemliche Schwierigkeiten verursachen. Es droht vor allem eine Vernachlässigung der genauen Rhythmik, weil die Aufmerksamkeit von ihr abgelenkt ist. Viertens lasse man rechts und links verschiedene Fingersätze zur Anwendung kommen. Hier verursacht das Aufhören der symmetrischen Fingersätze neue Hemmungen. Bei den folgenden Stücken kann man in ähnlicher Weise wie eben angegeben verfahren. Das Lesen beider Schlüssel, die ungleichen Rhythmen in den beiden Händen und die verschiedenen Fingersätze stellen am Anfang äußerst mannigfache Anforderungen, so daß man zunächst mit einer nur annähernd genauen Ausführung zufrieden sein muß. Erst beim zweiten und dritten Durchüben kommt der richtige Fingersatz und die Bindung strenger zur Anwendung. Vor allem darf der Rhythmus nicht vernachlässigt werden. Der Lehrer muß sich bewußt sein, daß mit jeder neuen Forderung die Leistung komplizierter wird, also neuer Übung bedarf und daß sehr leicht die bereits geübten Dinge wieder vernachlässigt werden, weil die Aufmerksamkeit eine andere Richtung einschlägt.

Einführung von ♯ und ♮.

Nr. 9. Zu Seite 27.

Es ist zwar nicht logisch, jetzt gleich zwei Kreuze einzuführen, aber ein Versuch wird zeigen, daß das Kind an dieser sprunghaften Entwicklung keinen Anstoß nimmt. Ich habe außerdem gleich beide auf einmal eingeführt, um den kindlichen Geist auf die späteren Anforderungen vorzubereiten, wo systematisch alle Versetzungszeichen in Kürze eingeführt werden müssen. Es gewöhnt sich hier schon daran, auf mehrere Versetzungszeichen zu achten, und doch ist die Aufgabe noch nicht zu groß. Der Musiker wird zuerst an dieser Methode Anstoß nehmen, weil es ihm logisch klarer erscheint, mit *fis* zunächst *cis* einzuführen. Allein das Kind kennt keine Quintenzirkel und wird rasch mit dem Gebrauch der beiden Tasten, die nebeneinander liegen, vertraut.

Sechzehntel.

Nr. 9a. Zu Seite 30.

Mit diesem Abschnitt beginnt die Pflege des Anschlages.

Wo die Noten eine zusammenhängende Reihe bilden, also wo die Phrasierung es verlangt, sind die Töne zu binden; das heißt, die Finger bleiben auf der Taste, bis der nächste Ton angeschlagen wird. Vor jedem neuen Anschlag hat der nächste Finger eine ausgiebige Bewegung aufwärts zu machen, ohne daß dabei aber der liegende Finger seine Taste verläßt. Eine kleine Drehung im Handgelenk verbiete man nicht, damit dieses ja ohne Spannung bleibt. Kommen nun Tonwiederholungen vor, oder wird der Fluß des musikalischen Satzes unterbrochen, so ist auf Anschlag aus Arm- und Handgelenk zu dringen. Dabei ist es auch jetzt noch nicht sehr wichtig, daß alles peinlich genau ausgeführt wird. Immerhin halte man aber mehr und mehr auf richtigen Anschlag beim Spiel.

Das Transponieren.

Nr. 10. Zu Seite 43.

Erfinden und Entdecken bilden das Entzücken der Kinder. Leider gehört dazu immer viel technisches Rüstzeug. Aber es bieten sich doch noch Gelegenheiten, auch am Klavier. Die Transponierübungen sind wieder gedacht als reine Gehörübungen, ohne jede theoretische Grundlage. Das Kind spiele einmal eine Zeile, acht Takte einer Melodie, dann lasse man es die Zeile auswendig spielen und auch einmal singen.

Endlich wird die Melodie von einem anderen Grundton aus gesungen. Das kann das Kind ohne Besinnen. Nun soll es das Melodiestückchen auch von dem gleichen Ton aus spielen (wie vorher singen). Dazu braucht es mehr Suchens. Man muß den meisten anfangs ein wenig helfen, dann geht es aber bei vielen verblüffend schnell und leicht, Was hier an Stoff gegeben ist, darf nur als Anregung gelten, das Kind sollte eben alle Melodien, die es kennt, von beliebigen weißen und schwarzen Tasten aus spielen, Fingersatz und Anschlag sind dabei ganz gleichgültig. Die Fehler die hierdurch entstehen, sind nicht bleibende, im Gegenteil, sie sind geradezu von Nutzen, weil sie das Bedürfnis nach einem brauchbaren Fingersatz entstehen lassen.

Halb- und Ganztonschritte.

Nr. 11. Zu Seite 42.

Es ist jetzt an der Zeit, daß der Schüler sich die Fähigkeit verschafft, beim Hören einer Tonreihe zu unterscheiden was Ganztonschritte und Halbtonschritte sind.

Der Lehrer vergesse ja nicht, daß man diese Dinge in keiner Weise erklären kann, der Schüler muß sie direkt erleben und die verschiedenen Erlebnisse sprachlich benennen lernen, allein darauf kommt es an.

Der Lehrer spielt *g-fis*, der Schüler singt die Töne ohne Namen nach, nur auf dem Vokal „a". Dann sagt ihm der Lehrer: Der erste Ton ist *g*, der zweite Ton ist *fis*. Nun spielt der Lehrer: *g-f*. Der Schüler singt nach. Der Lehrer benennt die Töne wie vorhin. Das wird einige Male wiederholt, bis der Schüler sich die Töne eingeprägt hat, so daß er sofort unterscheiden kann, ob *g-fis* oder *g-f* gespielt wird. Dann sagt ihm der Lehrer: Den ersten Schritt *g-fis* wollen wir Halbtonschritt nennen, den zweiten *g-f* Ganztonschritt.

Nun wird die gleiche Übung mit *a-gis* und *a-g* wiederholt. Und wieder gibt der Lehrer die Erklärung, welches der Halb- und welches der Ganztonschritt ist.

Die Analyse der dritten Übung mit *h-ais* und *h-a* wird nun schon rasch vonstatten gehen. Der Schüler wird jetzt selber angeben können, welches Tonerlebnis mit Halb- und welches mit Ganztonschritt benannt werden muß. Bei manchen wird es noch einer Fortsetzung dieser Übungen bedürfen.

In zweiter Linie erst wird nun die aufsteigende Reihe vorgenommen; denn das Tonerlebnis ist dabei ein anderes. Die Übung wird in derselben Reihenfolge wie vorher, jetzt mit *g-gis*, *g-a* gemacht und auch hier Halb- und Ganztonschritt unterschieden. Ist auch das dem Schüler geläufig geworden, so werden einige Halbtonschritte aneinandergereiht. Diese singt der Schüler mit und gibt an, was für Tonschritte gemacht wurden. Kommen Fehler vor, so muß man auf die ersten Übungen zurückgreifen. All dies muß anfangs in jeder Stunde wiederholt werden, bis eine völlig fehlerfreie Ausführung erreicht ist. Die Zeit, die darüber vergeht, ist individuell ganz verschieden. Wenigstens müssen solche Übungen so lange fortgesetzt werden, bis man auf Seite 40 der Schule angelangt ist.

Allmählich müssen diese Übungen über alle Oktaven ausgedehnt werden. Auch schlage man die Intervalle nacheinander immnr rascher an. Dabei ist es auch nötig, den Schüler die gespielten Schritte aufschreiben zu lassen und zwar tut man gut, wenn man eine Zeitlang die Halbtonschritte nur mit Hilfe der Kreuze notieren läßt, damit sich

diese Art der Notierung einprägt. Deren Orthographie muß dann der Schüler genau kennen lernen. Ebenso kann man auch mündlich mit ihm üben. Wenn man z. B. dem Schüler sagt wie der erste Ton heißt, so muß er angeben, wie der zweite zu benennen ist. Dabei kann auch das Tongedächtnis des Schülers sehr gepflegt werden, wenn man ihn so viel wie möglich dazu anhält, auch den ersten, anfangs gegebenen Ton nun selbst richtig zu benennen. Kinder lernen das viel leichter als Erwachsene. Man wird dabei die Beobachtung machen, daß auch die Kinder, die kein absolutes Gehör haben, sich doch gewisse Töne, die individuell verschieden sind, leicht und sicher merken können. Diese festen Punkte teilweise absoluten Gehörs können dann dazu dienen, die absolute Orientierung zu unterstützen.

Auf Seite 40 kommt die Erweiterung dieser Übungen durch den Gebrauch des ♭. Der Schüler muß auch hier erst sicher werden, dann lasse man ihn erkennen, daß es zwei orthographische Möglichkeiten gibt, einen Halbtonschritt zu schreiben und zu benennen (*a-ais, a-b*). Ist er in dieser Weise vorbereitet, so kann er leicht das Kapitel von den Tonleitern bewältigen.

Entwicklung der Tonleiter.

Nr. 12. Zu Seite 54.

Mit „Entwicklung der Tonleiter" ist keineswegs gemeint, daß man nun hier zuerst an eine Unterscheidung von Ganz- und Halbtonschritten denken müsse. Der Schüler soll den Anfang einer Tonleiter in Dur spielen und diesen dann von anderen Grundtönen aus suchen, also eine Transponierübung nach dem Gehör ausführen. Die transponierte Tonreihe wird dann notiert.

Dabei ist es gut, wenn man immer die Reihenfolge der fünf Finger beibehält, also noch nicht den Fingersatz der betreffenden Tonleiter anwenden läßt.

Dadurch erhält der Schüler dann ein Gefühl für die Folge der Töne, er bekommt gewissermaßen ein Tastbild von der Lage der ganzen und halben Tonschritte in der Reihe, ohne daß er sich schon logisch darüber klar ist.

In gleicher Weise lernt er dann die Anfangsreihe der Molleiter von allen Grundtönen aus kennen. Dabei braucht sein Ohr noch nichts weiter zu merken, als daß ein Tonschritt anders ist; Er findet dann: Der dritte Ton ist anders. Schließlich kommt die Erkenntnis: Der dritte Ton ist tiefer. Erst wenn ihm das eingegangen ist, kann der Lehrer ihm zeigen, daß in jeder Anfangsreihe nur ein Halbtonschritt ist, daß die andern alle Ganztonschritte sind, oder vielmehr soll das der Schüler jetzt beim langsamen Vorspielen selbst herausfinden. Kann er das nicht, so ist seine Gehörbildung ungenügend.

Der Lehrer kann jetzt auch feststellen, auf welcher Stufe die Halbtonschritte liegen. Es soll jetzt also die Einsicht in den logischen Bau der Tonleitern angebahnt werden. Die Hauptsache bleibt aber immer noch, daß der Schüler von jeder Fünftonreihe, die man ihm vorspielt, sogleich sagen kann, ob es eine Durreihe oder eine Mollreihe ist. Auch muß er angeben können, daß keine von beiden vorliegt, wenn man ihm zwischen Dur- und Mollreihen z. B. *c-d-es-fis* oder ähnliches vorspielt.

Genau in gleicher Weise werden die Schlußreihen in Dur und Moll zunächst dem Gehör eingeprägt und auf dem Klavier gespielt. Dann kann man zur Aneinanderreihung der beiden Reihen übergehen. Damit beherrscht der Schüler nun sämtliche Leitern, noch ohne deren Namen zu kennen. Er hört, ob eine Reihe richtig gespielt wird, kann jede Reihe richtig aufsuchen, aber er braucht noch keine Leitern auswendig zu wissen. Freilich, gute Schüler können das dann auf einmal auch.

Stücke zur Einführung in die Anwendung der Tonleitern.

Nr. 13. Zu Seite 56 u. 57.

Bevor jedes der Stücke studiert wird, soll der Lehrer die entsprechenden Dur- und Molleitern wiederholen, d. h. sie vom Schüler finden lassen und ihm zeigen (oder von ihm suchen zu lassen), wie die betreffende Tonleiter mit bequemem Fingersatze gespielt wird. Dieser wird dann auch im Stücke möglichst eingehalten.

Auch sollten jedesmal einige andere Tonleitern wiederholt werden. Außerdem darf man jetzt auch verlangen, daß der Schüler die Namen der Töne, welche der Tonleiter angehören, auswendig weiß und daß er jedesmal den zugehörigen Fingersatz angibt. Auf diese Weise kommt der Schüler bald dazu, die Tonleitern auch wirklich zu behalten.

Kommen dann im Verlauf der Stücke Modulationen, so ist auch die neue Tonart wieder aufzusuchen.

Entwicklung der Technik.

Nr. 14. Zu Seite 70.

Als Grundsatz galt mir, die kleinen Bewegungen, die Fingertechnik, mit den großen Bewegungen des Armes und der Hand so zu verbinden, daß die Freiheit in der Führung nicht verloren geht. Darum sind die Übungen so gebaut, daß neben Fingerverbindungen immer wieder Sprünge vorkommen. Sodann werden gebundene Noten zunächst immer nur von zwei nebeneinanderliegenden Fingern gespielt.

Die Übungen sind erst langsam, dann aber immer schneller auszuführen. Dabei soll die selbständige Bewegung der Finger jetzt sehr gepflegt werden. Dann kommen Übungen, in denen drei Finger nacheinander anschlagen im Wechsel mit Sprüngen für Arm und Hand. Diese Sprünge dienen auch dazu, die Rollung des Arm- und Handgelenks anzubahnen, die dann bei den darauf folgenden Fingerbewegungen zur Unterstützung beibehalten wird. Siehe die Übungen für den vierten und fünften Finger. Die Sechzehntel mögen als Vorstudie für Triller usw. betrachtet werden.

Von Vorteil ist es, wenn diese Übungen in allen erreichbaren Oktaven ausgeführt werden und zwar zuerst in bequem liegenden, dann auch in andern.

Bei genauerem Eindringen in die Übungen wird sich dem Lehrer zeigen, daß ihr Aufbau kein zufälliger ist.

URTEILE IM AUSZUGE:

„Alles ist darauf eingerichtet, den Schüler zu einem musikalisch selbständig denkenden Menschen zu entwickeln." **Prof. Waldemar v. Baussnern**, Frankfurt a. M.
Direktor von Dr. Hochs Konservatorium.

„Kuglers Schule des Klavierspiels ist die beste und psychologisch feinste, die bis jetzt erschienen ist." **Rudolf M. Breithaupt**, Berlin
Hauptlehrer am Sternschen Konservatorium.

„Die ganze Behandlungsweise ist so recht geeignet, im Kinde Lust und Liebe zur Musik zu wecken." Musiklehrerin **Dora Hürlimann**, Schaffhausen.

„Die technische Schulung paßt sich gleich von vornherein den neuzeitlichen Errungenschaften in geschickter Weise an." Musikdirektor **Hermann Inderau**, Barmen.

„Der andere große Vorzug besteht darin, daß sie neben der rein technischen Schulung gleichzeitig die musikalische Ausbildung des Schülers anstrebt (rhythmische Übungen, Transponieren, Gehörübungen, Musikdiktat und sogar Improvisationsübungen)."
Max Ludwig, Leipzig
Lehrer am Konservatorium der Musik.

„Ohne jede Überstürzung oder unnötiges Breittreten schreitet der Lehrgang rasch vorwärts ... In einem Worte gesagt, hat der Verfasser die Grundsätze der Musik-Pädagogik in seinem überaus empfehlenswerten Werke durchaus mit Sicherheit angewendet."
Dr. Willibald Nagel, Stuttgart
Professor an der Württemberg. Hochschule für Musik.

„Einen nicht genug zu schätzenden Vorzug bildet die große Wichtigkeit, womit der Rhythmus behandelt ist." **Prof. A. v. Othegraven**, Köln.

„Zu rühmen ist die wohlgegliederte und übersichtliche, von reicher Erfahrung zeugende Disposition des reichhaltigen Stoffes." **Prof. Xaver Scharwenka**, Berlin.

„... eine kleine Musikschule, ein Gymnasium für Arme, Hände und Finger, für Auge, Ohr, Geist und Gemüt, kurz für den ganzen Menschen."
Prof. Heinr. Kaspar Schmid, Karlsruhe
Direktor des Badischen Konservatoriums.

„Mit hohem Verständnis und unter sorgfältiger Rücksichtnahme auf die kindliche Psyche sind hier alle wichtigen Elemente der musikalischen Erziehung berührt."
Aug. Schmid-Lindner, München
Professio der Akademie der Tonkunst.

„... bald fesselte mich die geschickte Anordnung des Stoffes und ich erkannte, daß sie kein System des Drilles, sondern der freien musikalischen Erziehung darstelle. Der junge Schüler wird nach dieser Schule über die Anfangsgründe mit einer verblüffenden ‚Eleganz' und Sicherheit hinweggehoben." Akad.-Prof. **Heinrich Schwartz**, München.

„Ein Werk, welches die Handhabe bietet, nicht nur ein ‚guter Klavierspieler' im landläufigen Sinne des Wortes, sondern auch ein ernsthaft und mit Verständnis Musizierender zu werden; womit der idealste Zweck des ‚konkurrenzlos' dastehenden Werkes erfüllt sein dürfte." **Hermann Spöndly**, Hannover
Direktor der südstädt. höheren Musikschule.

„Endlich einmal an Stelle der Menge ‚methodischer' eine ‚pädagogische' Klavierschule." **C. Vogler**, Zürich
Direktor am Konservatorium für Musik,
Präsident des Schweiz. Musikpädag. Verbandes.

„Ich stehe nicht an, das Werk von Kugler als eins der vortrefflichsten, bestdurchdachten und ernstesten zu bezeichnen. Begabten Schülern wird es die ersehnte allseitige Grundlage für ihr ganzes musikalisches Leben mit auf den Weg geben."
Pianist **Otto Weinreich**, Leipzig
Lehrer am Konservatorium der Musik.

Man verlange ausführlichen Gutachten-Prospekt

INHALTSVERZEICHNIS

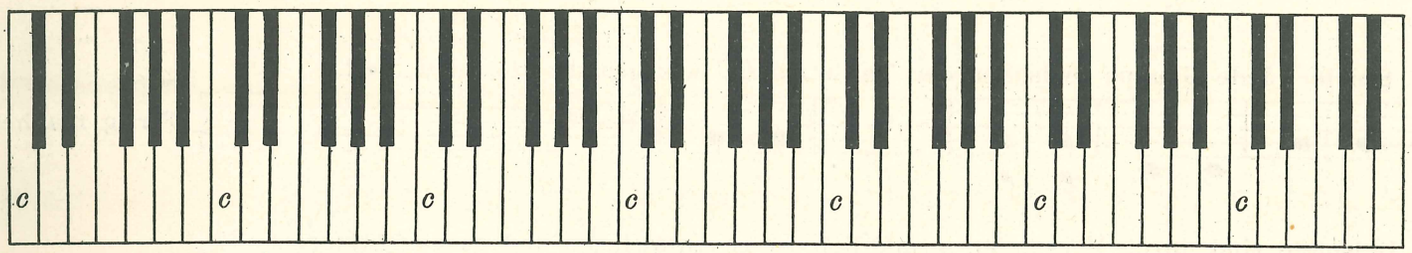
des 1. Bandes

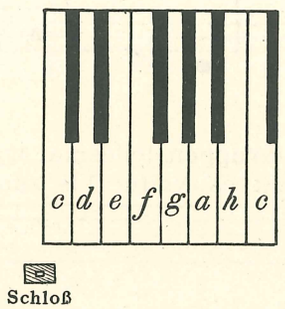
	Seite
Vorwort zur Neubearbeitung	II
Urteile im Auszug	XI
Inhaltsverzeichnis	XII
Einführung zur Klavierschule	III
Rhythmische Schule	V
Einführung des ♭ und ♮	VI
Grundsätzliche Bemerkungen	VI
Einführung von ♯ und ♮	VII
Sechzehntel	VIII
Das Transponieren	VIII
Halb- und Ganztonschritte	VIII
Entwicklung der Tonleiter	IX
Stücke zur Einführung in die Anwendung der Tonleitern	IX
Entwicklung der Technik	X
Anfangsgründe für den Schüler	1
Noten für die linke Hand	13
Rhythmische Schule	15
Einführung des ♭ und ♮	22
Einführung in das Wesen des punktierten Viertels	23

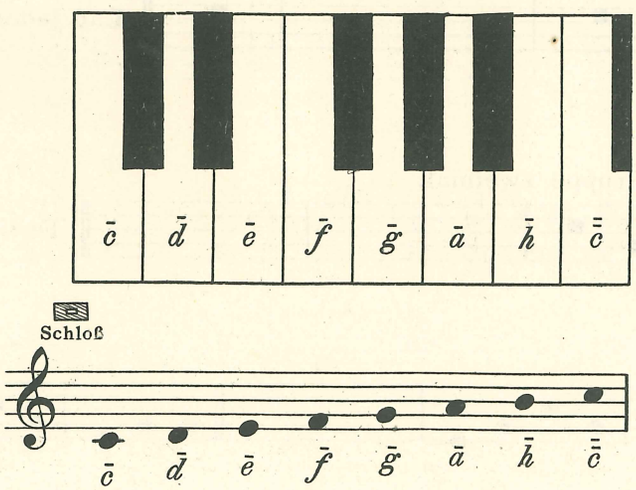
	Seite
Einführung von ♯ und ♮	29
Sechzehntel	33
Ausgedehntere Benutzung von Hilfslinien	38
Systematische Einführung der Versetzungszeichen (♯ und ♮)	39
Melodien zum Transponieren	45
Systematische Ausdehnung des Gebrauches von ♭ und ♮	50
Spiel- und Gehörübungen	53
Entwicklung der Tonleitern	56
Stücke zur Einführung in verschiedene Tonarten	59
Terzenübungen	69
Entwicklung der Technik	72
Triolen	83
Pralltriller und Mordent	90
Triller mit Nachschlag	93
Mehrstimmiges Spiel	96
Stakkato-Übungen	102
Synkopen	105
Choralstudie	110

Wie heißen die Töne?

Wo sind sie auf dem Klavier?



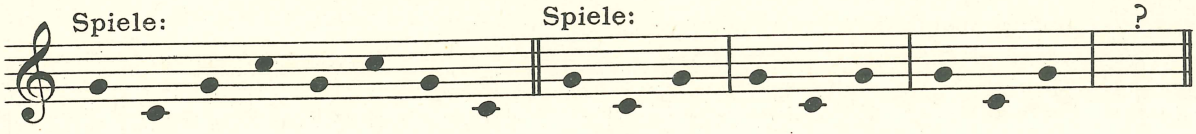




Copyright 1922 by Gebrüder Hug & Co., Leipzig. G. H. 5895

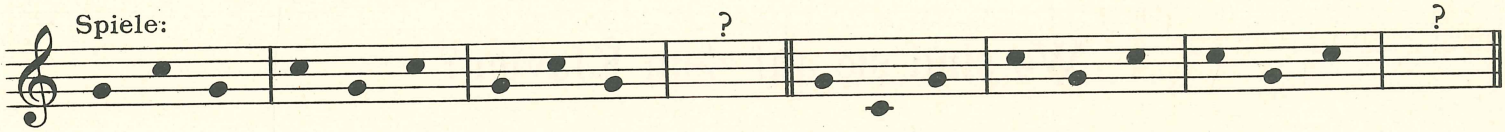
Suche alle *c* auf dem Klavier, dann alle *g* usw.

Spiele: Spiele: ?

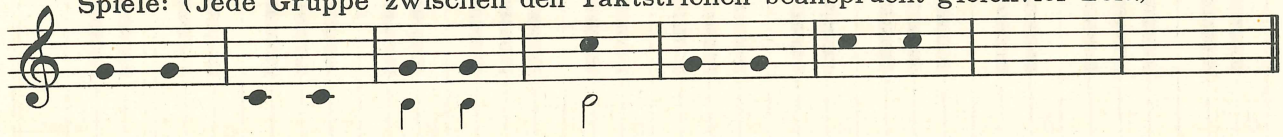


Was paßt als Schluß?

Spiele: ? ?



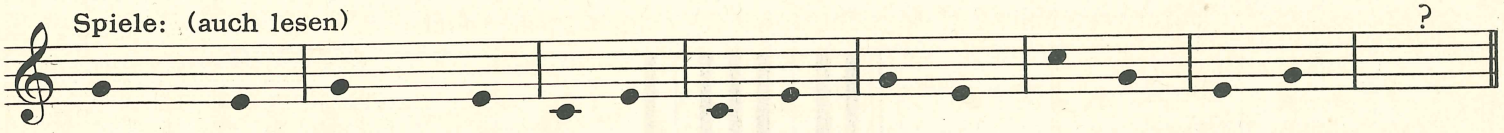
Spiele: (Jede Gruppe zwischen den Taktstrichen beansprucht gleichviel Zeit.)



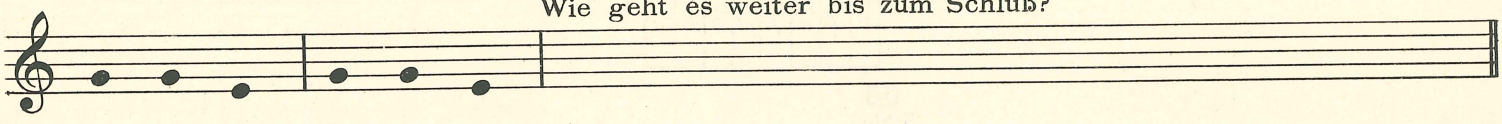
Fertig machen.

Die Beispiele sind durch Vorspielen allmählich zu rhythmisieren und zu akzentuieren.
Man spiele einzelne Beispiele vor und lasse die Töne benennen, nachspielen oder aufschreiben.

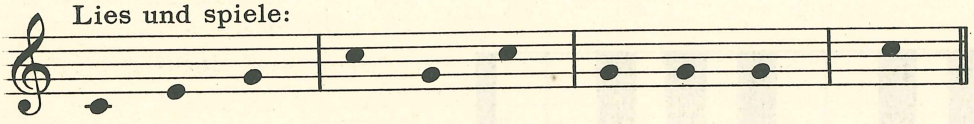
Spiele: (auch lesen) ?



In der obigen Zeile die erste Note der Gruppen jedesmal wiederholen wie folgt:
Wie geht es weiter bis zum Schluß?

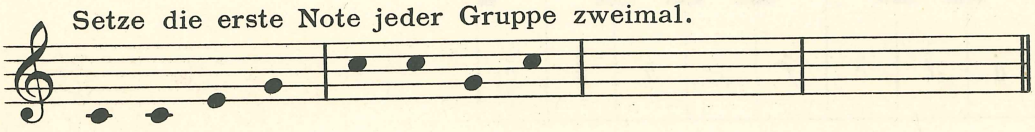


Lies und spiele:



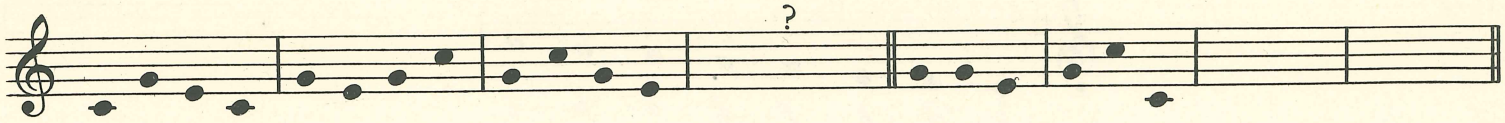
Laß jedesmal die mittlere Note aus.

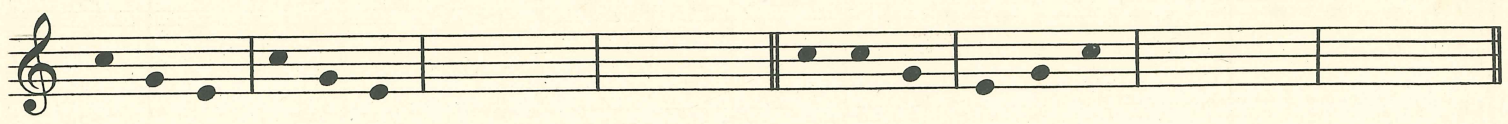
Setze die erste Note jeder Gruppe zweimal.



Fertig machen und aufschreiben.

?

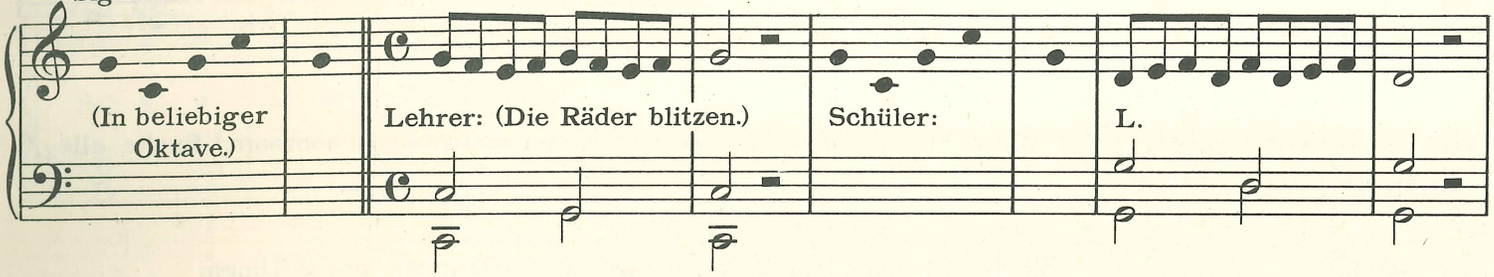


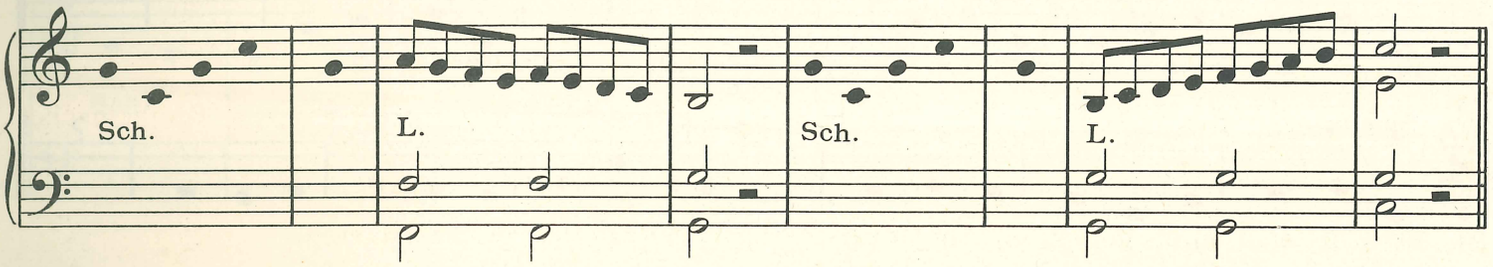


Einzelne Beispiele vorspielen, benennen, nachspielen oder aufschreiben lassen.
Durch Rhythmisieren und Akzentuieren die Gruppenbildung hervorheben.

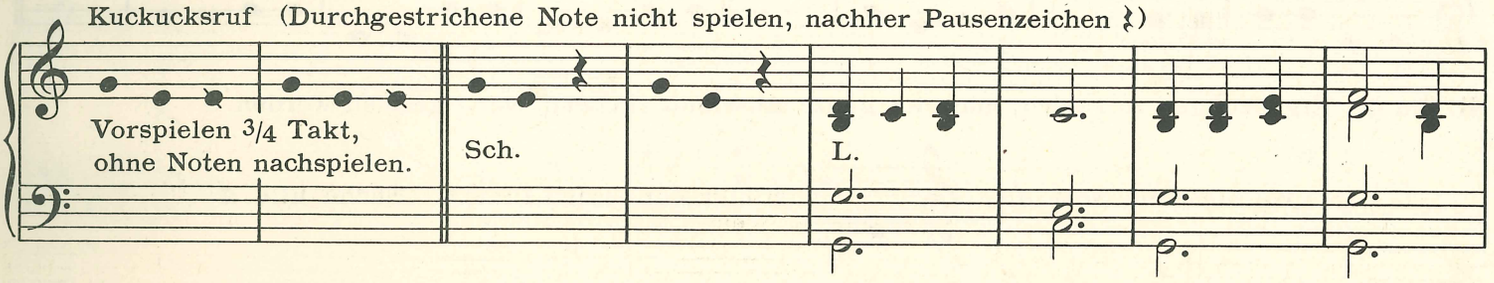
Die folgenden Motive vorspielen und ohne Noten rhythmisch nachspielen lassen.

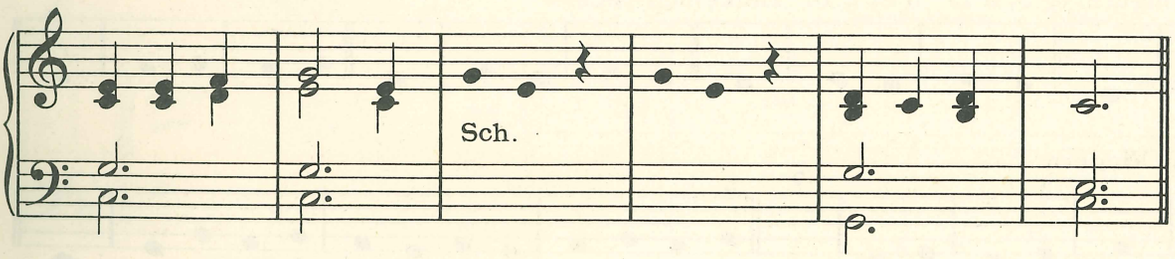
Signal der Radfahrer. Der Lehrer spielt improvisierend und formend.





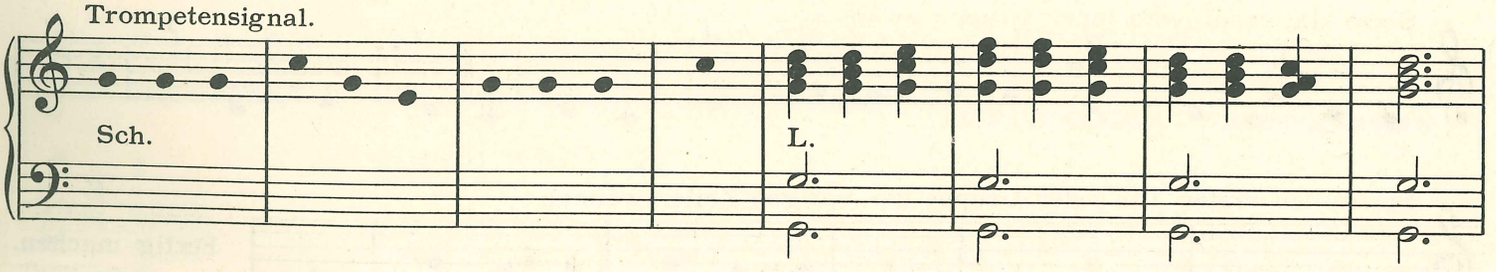
Kuckucksruf (Durchgestrichene Note nicht spielen, nachher Pausenzeichen 𝄽)

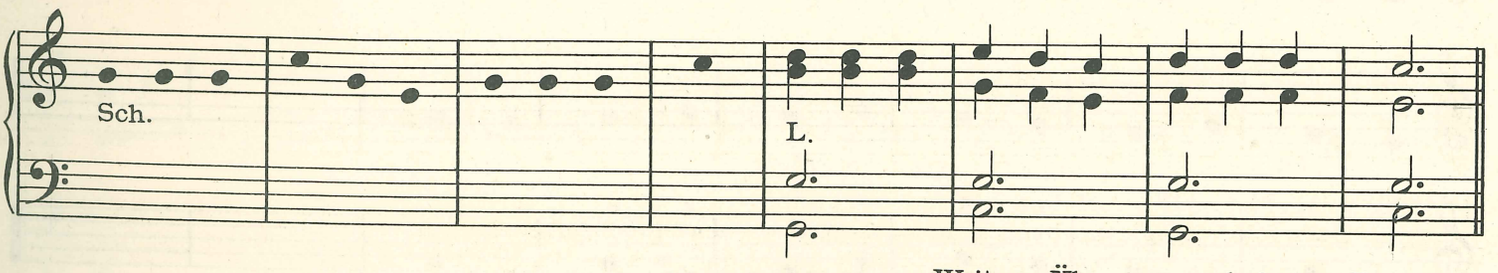




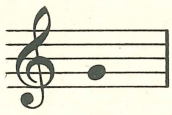
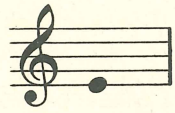
Die Stellen angeben, wo das Motiv rhythmisiert einzufügen ist.

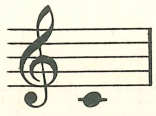
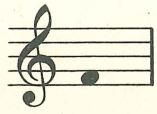
Trompetensignal.



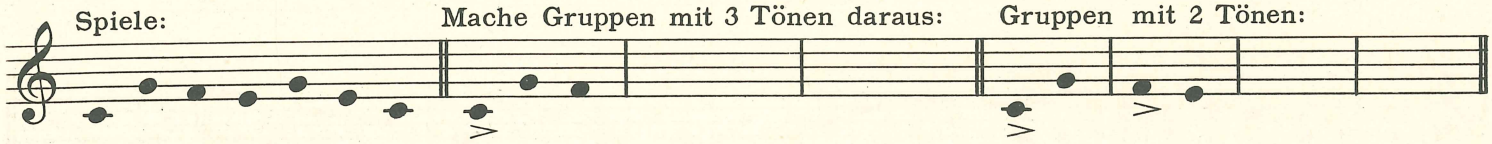


Weitere Übungen nach freiem Ermessen.

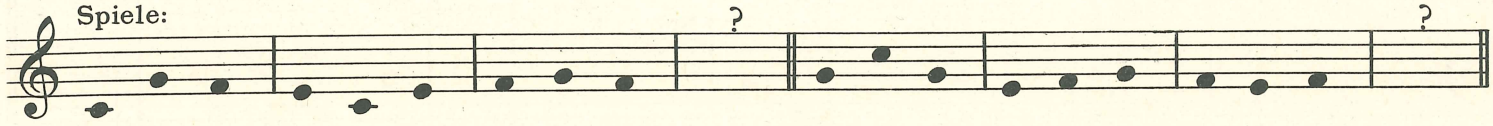
Auf welcher Linie steht die Note *g*?  Auf welcher Linie die Note *e*? 

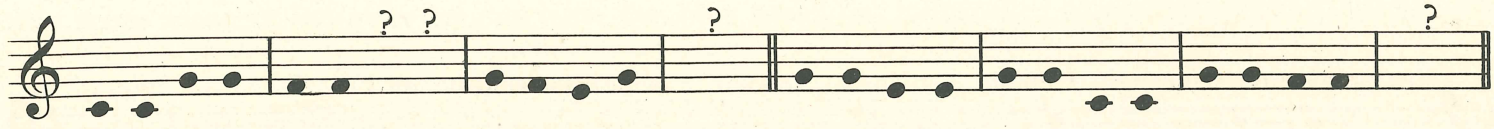
Wo die Note *c*? (Erste Hilfslinie)  Wo steht die Note *f*?  (Im ersten Zwischenraum.) Suche alle *f*.

Spiele: Mache Gruppen mit 3 Tönen daraus: Gruppen mit 2 Tönen:



Spiele:

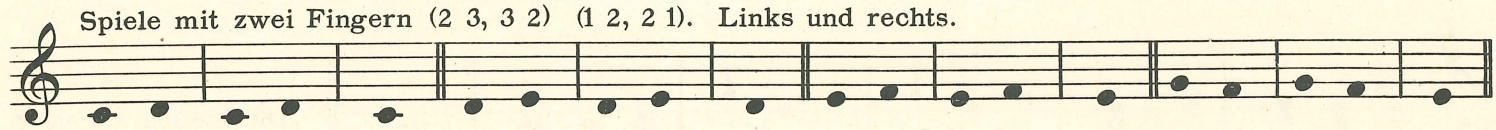




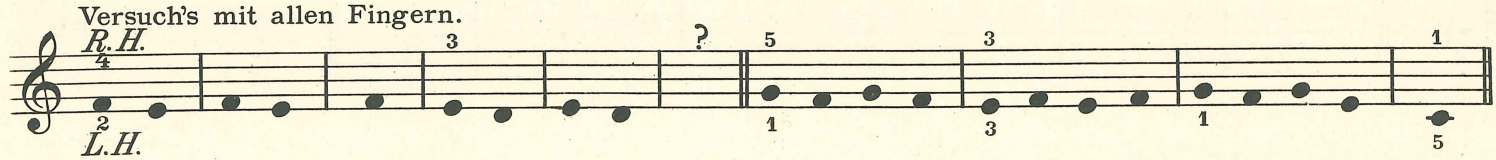
NB. Um die Ergänzungen zu finden, muß der ganze Abschnitt fließend (vor-) gespielt werden.

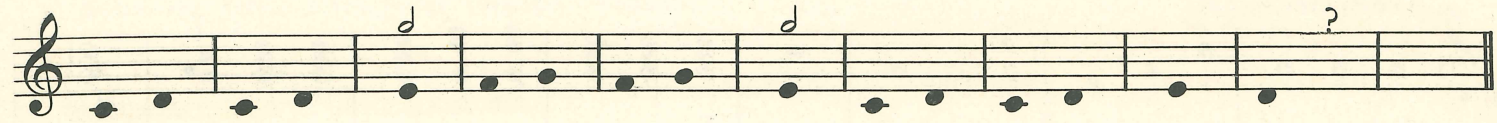
Wo steht die Note *d*? (Unter der ersten Linie.) Suche alle *d*.

Spiele mit zwei Fingern (2 3, 3 2) (1 2, 2 1). Links und rechts.

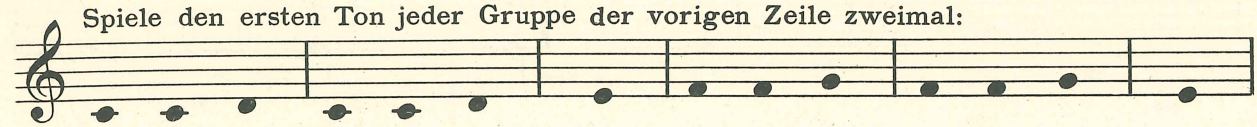


Versuch's mit allen Fingern.

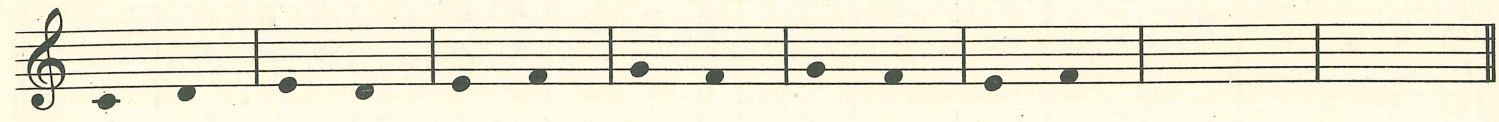


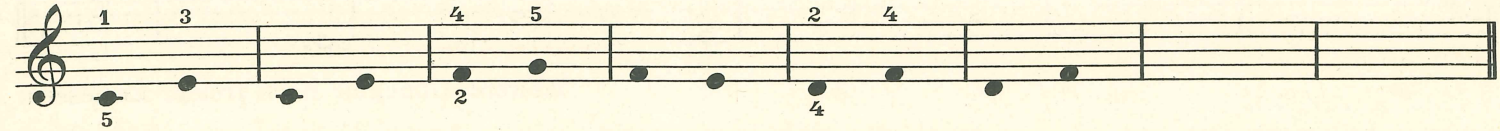


Spiele den ersten Ton jeder Gruppe der vorigen Zeile zweimal:

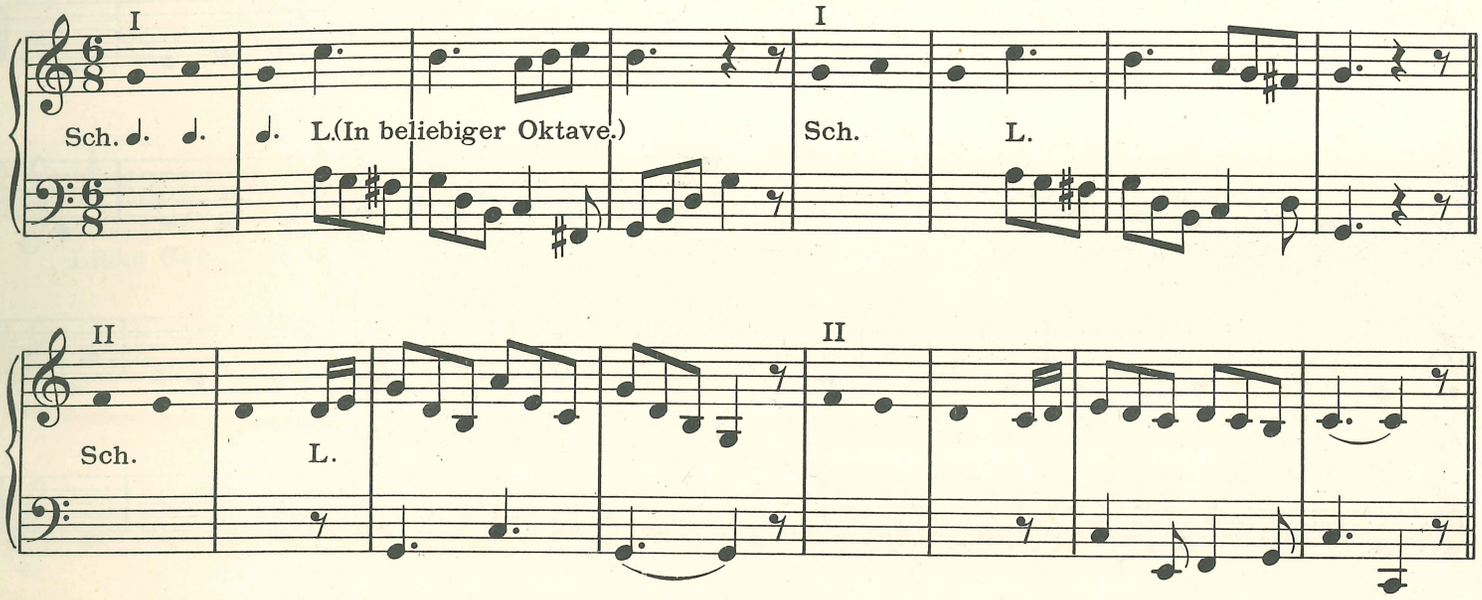


Fertig machen.

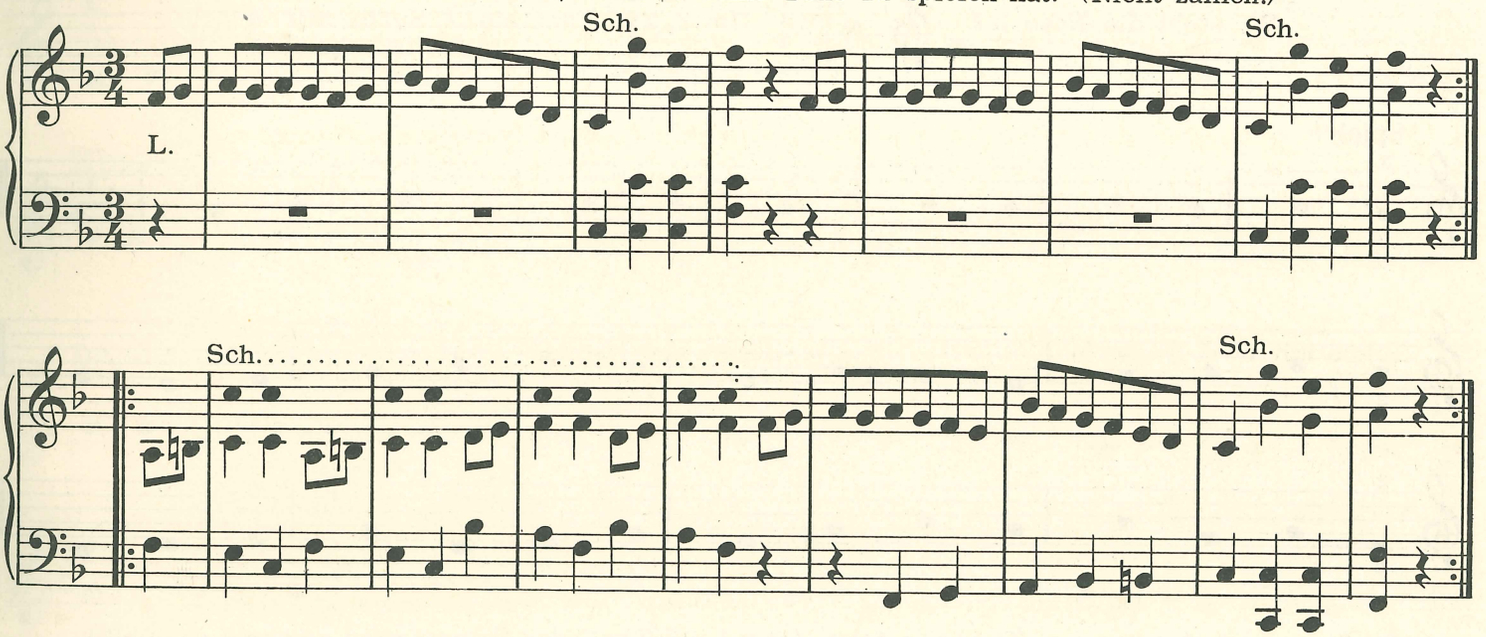


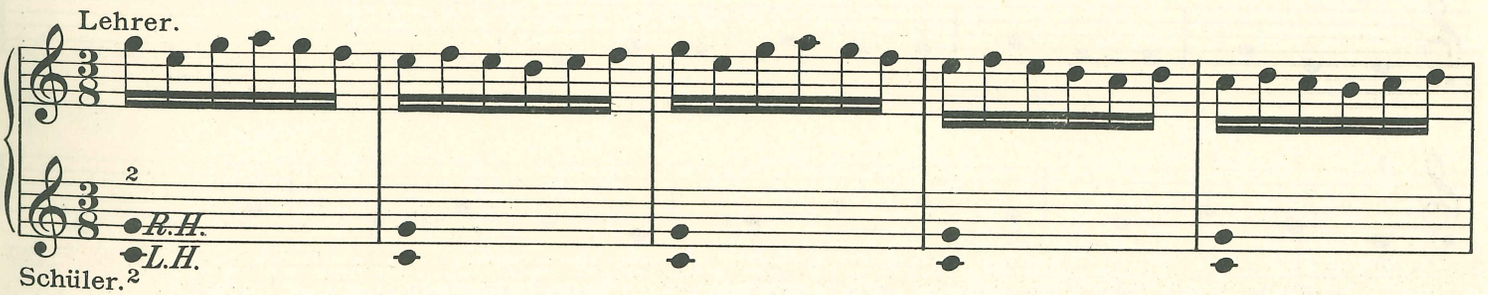


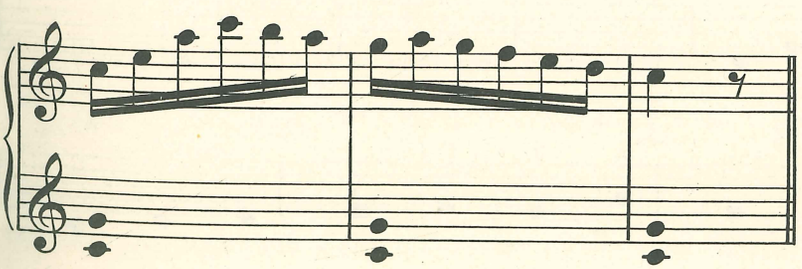
Motive zum Einordnen. Ohne Noten und durch Vorspielen zu lernen.
Die kleinen Motive erhalten so eine Bedeutung, die beim Alleinspielen fehlt.



Der Schüler soll beim Zuhören erfassen, wann er seine Töne zu spielen hat. (Nicht zählen.)



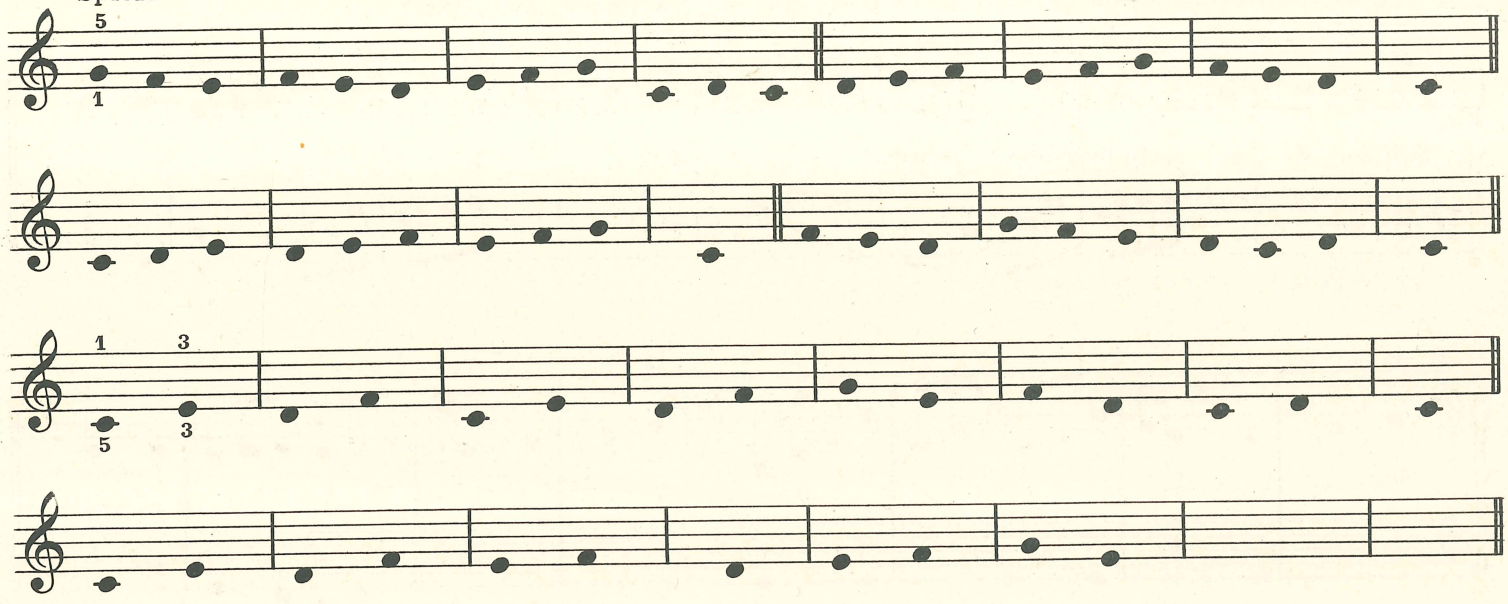


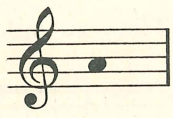


NB. Die Improvisation des Lehrers kann überall auch viel einfacher gehalten werden.

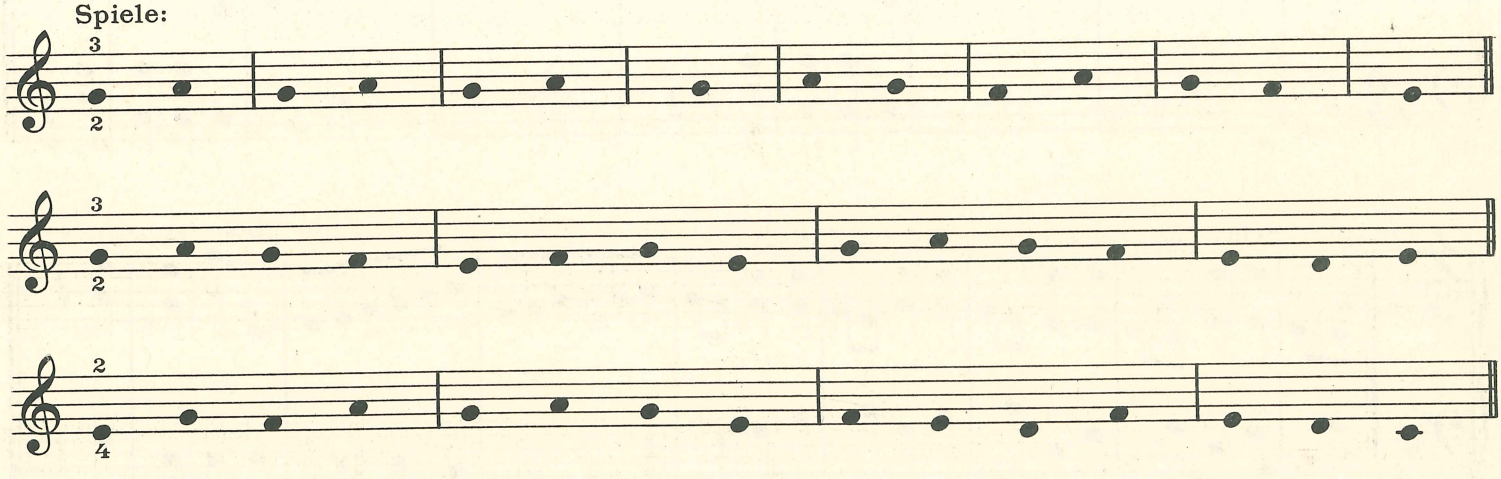
Motive, die der Schüler frei erfindet, sind auch improvisierend zu verwerten.

Spiele:

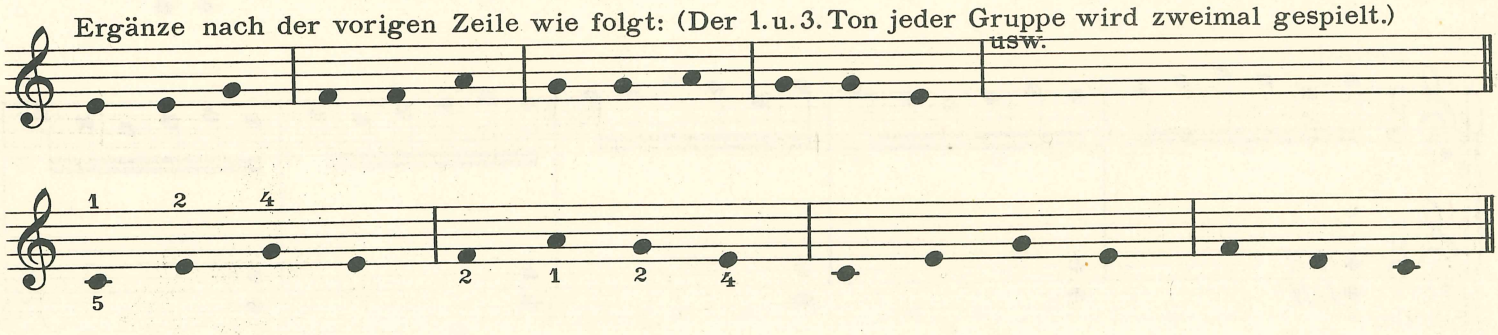


Wo steht die Note *a*?  (Im 2. Zwischenraum.) Suche alle *a*.

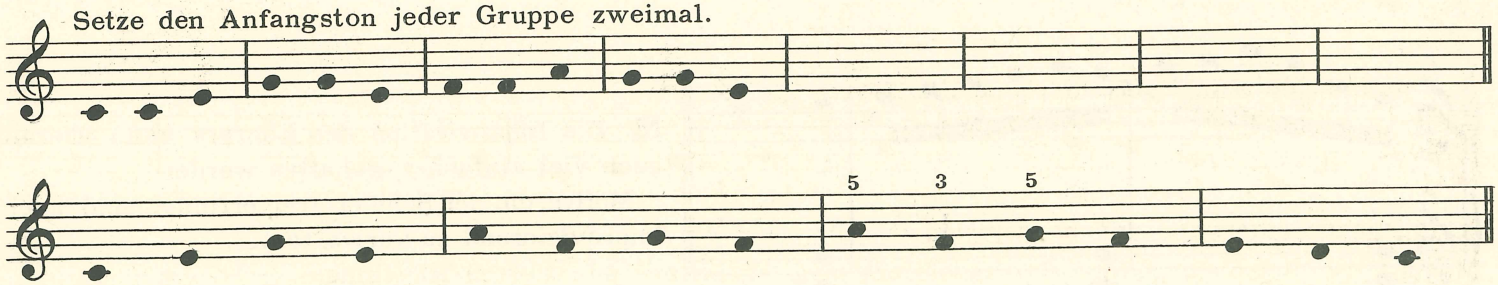
Spiele:

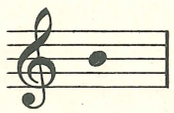


Ergänze nach der vorigen Zeile wie folgt: (Der 1. u. 3. Ton jeder Gruppe wird zweimal gespielt.)

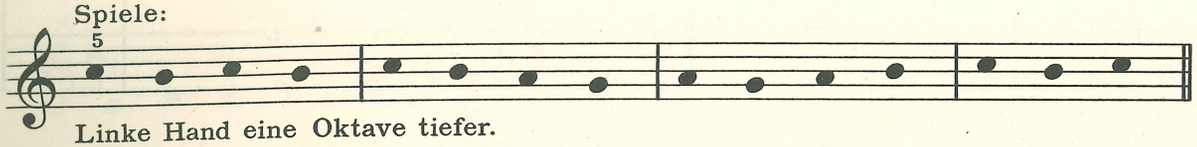


Setze den Anfangston jeder Gruppe zweimal.



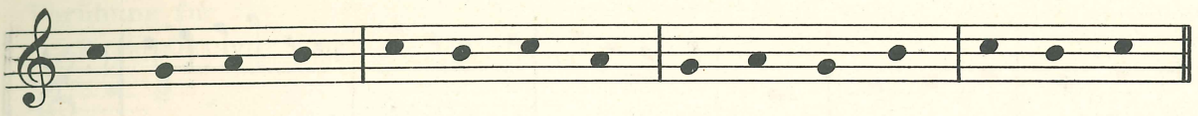
Wo steht die Note *h*?  (Auf der 3. Linie.)

Spiele:

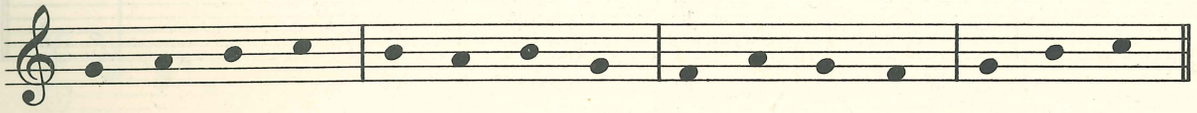


Vorspielen, benennen.

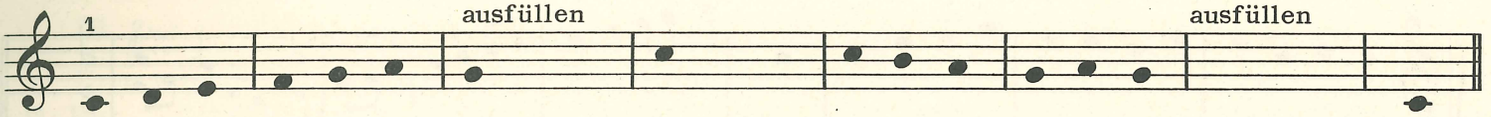
Linke Hand eine Oktave tiefer.



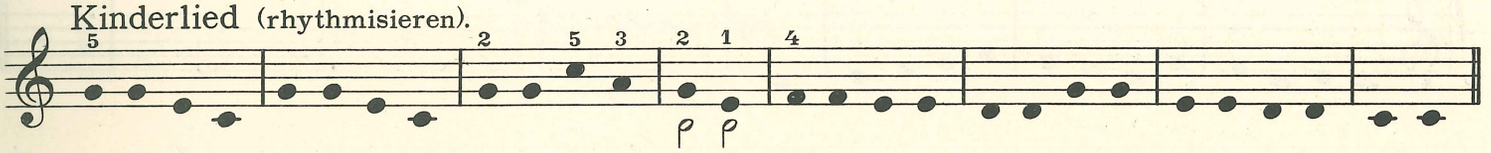
Vorspielen, benennen.



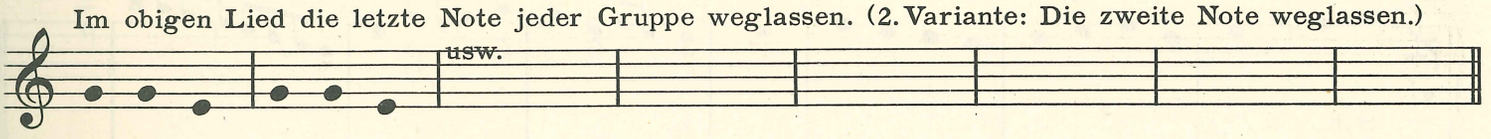
Vorspielen, benennen.

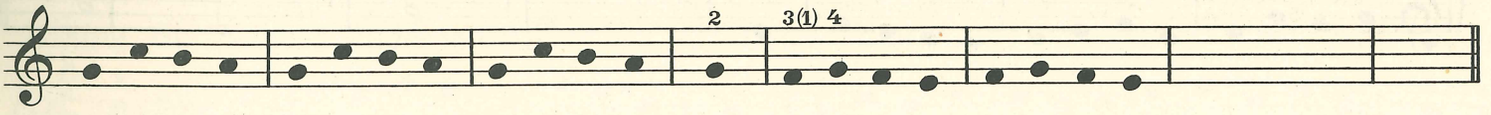


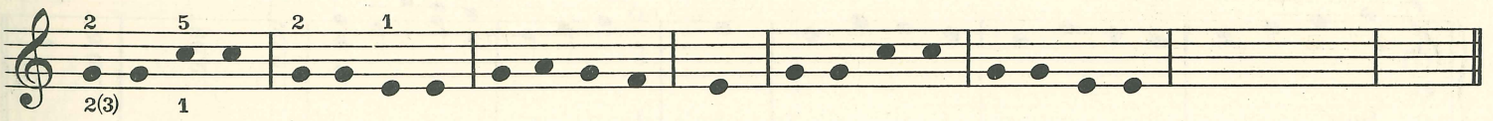
Kinderlied (rhythmisieren).



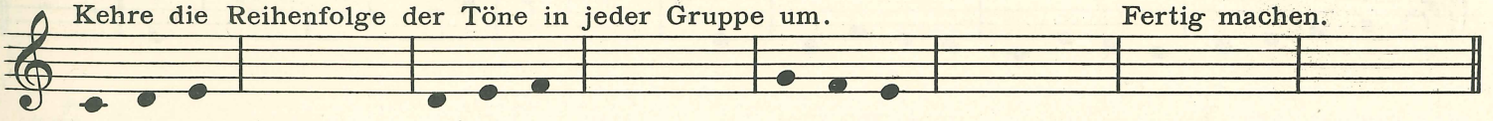
Im obigen Lied die letzte Note jeder Gruppe weglassen. (2. Variante: Die zweite Note weglassen.)



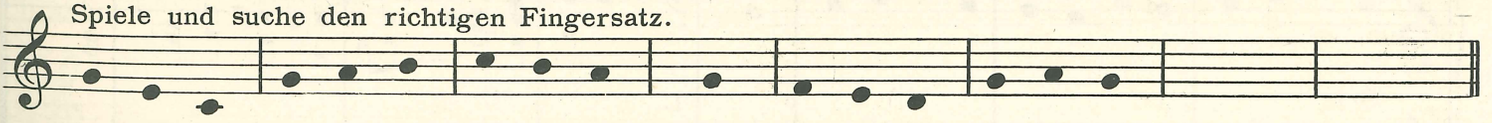




Kehre die Reihenfolge der Töne in jeder Gruppe um. Fertig machen.



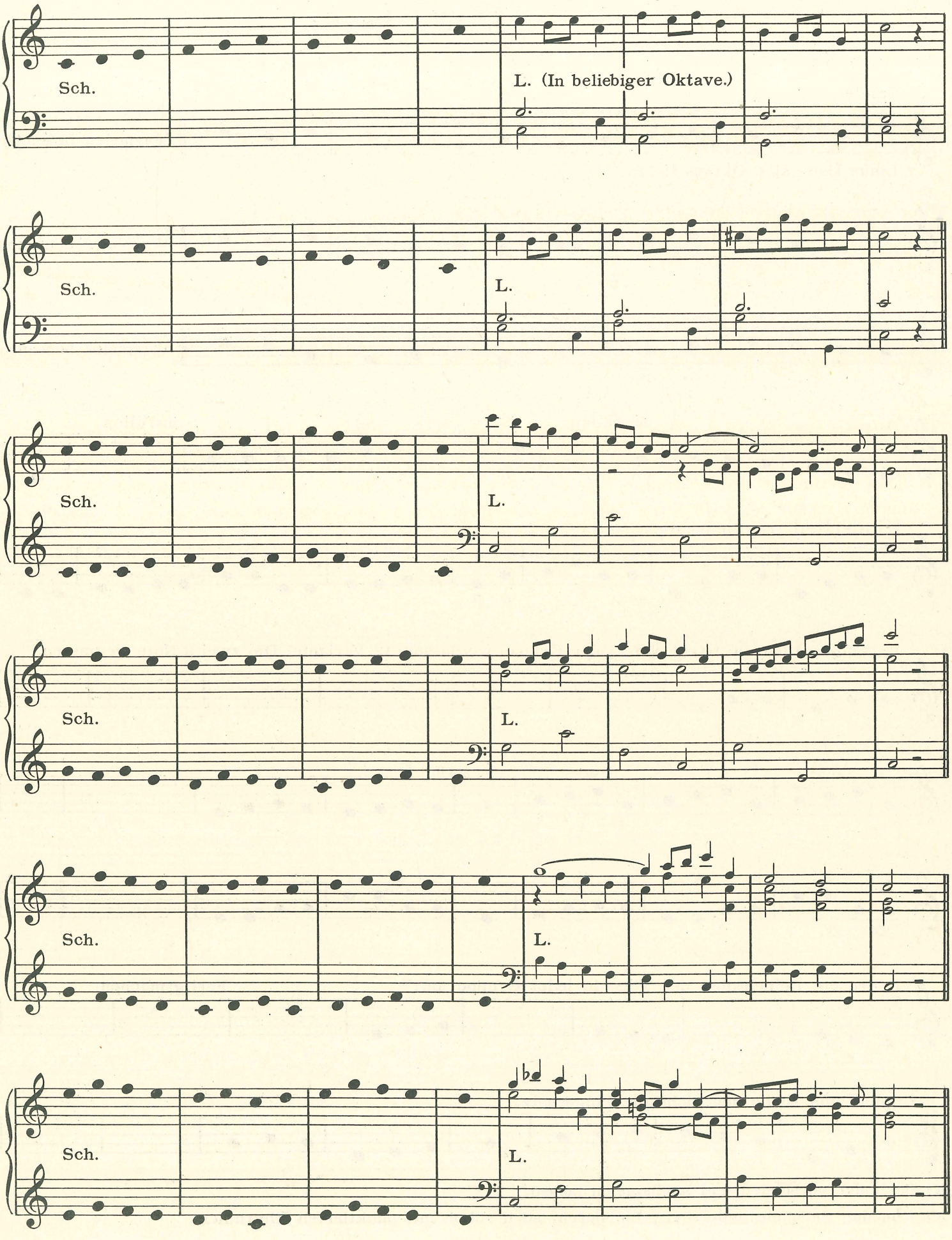
Spiele und suche den richtigen Fingersatz.

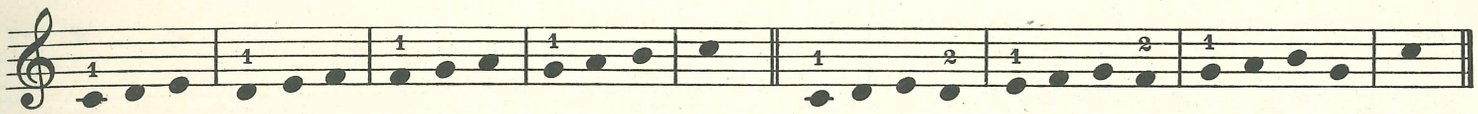


Kinderlieder vorspielen und nachspielen lassen.

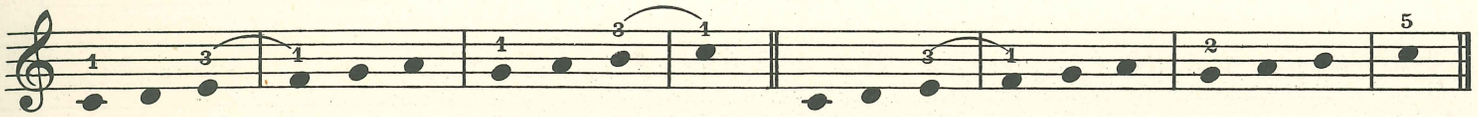
Manche der Beispiele anders rhythmisieren, auch schon mit punktierten Rhythmen.

Der Schüler spielt seinen Part nach den Noten.
Der Lehrer kann auch frei improvisieren und einfacher gestalten.



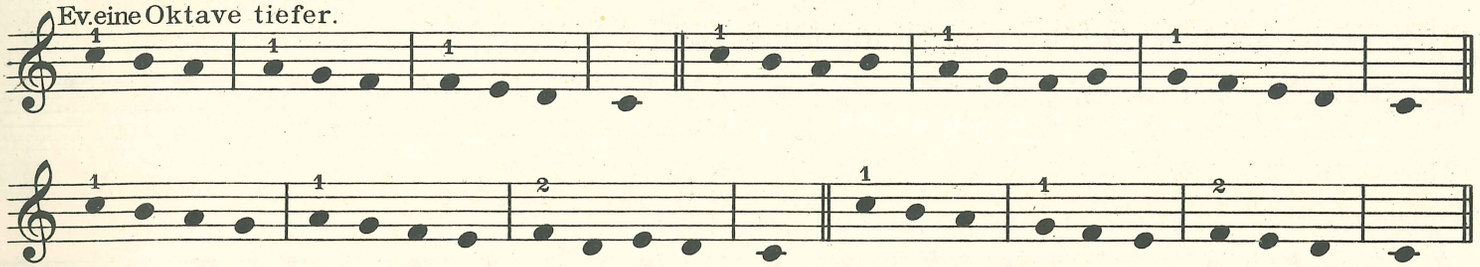


NB. Die Hände bleiben an ihrem Platze, wenn der Daumen an die neue Stelle geht. Hierzu Einführung Nr. 5*)



Vorübung für das Untersetzen des Daumens der linken Hand.

Ev. eine Oktave tiefer.



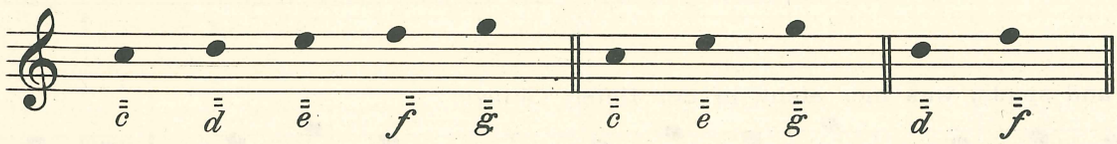
NB. Zur Ausbildung des Gehörs in beiden Händen die C-Dur-Tonleiter üben (ohne Noten).

Erst durch eine, dann durch zwei Oktaven. Dann leite man den Schüler an, auch die Tonleiter in G-Dur, D-Dur, A-Dur zu finden und zu spielen, ohne ihm mehr zu zeigen, als daß diese Reihen gleich klingen. Der Schüler wird nach und nach alle Tonleitern selbst herausfinden.

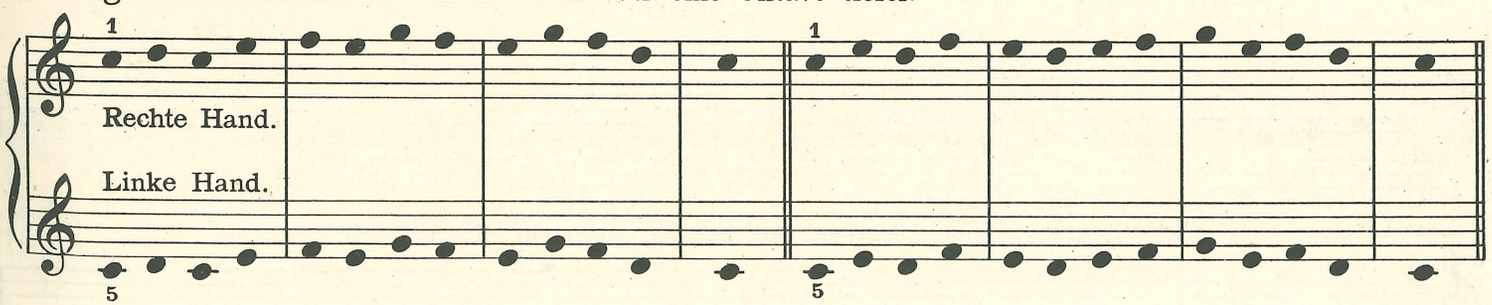
Diese Übungen setze man neben den kommenden fort.

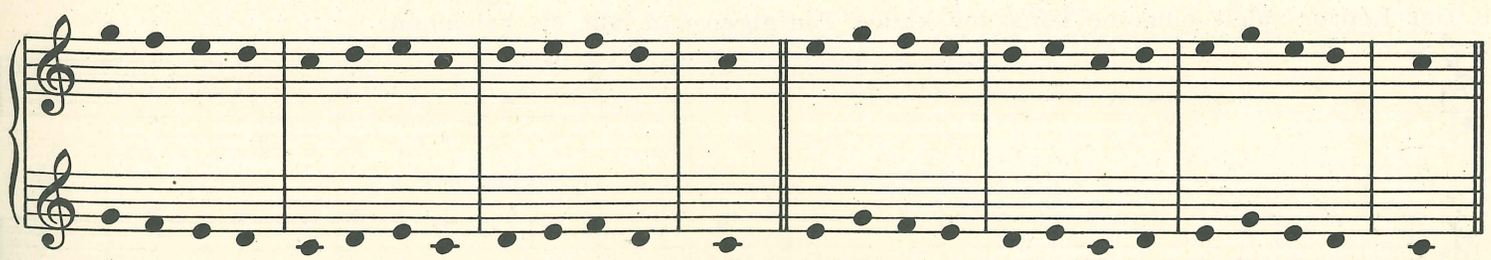
Die Übungen sind in verschiedenen Oktaven zu spielen.

Neue Noten:



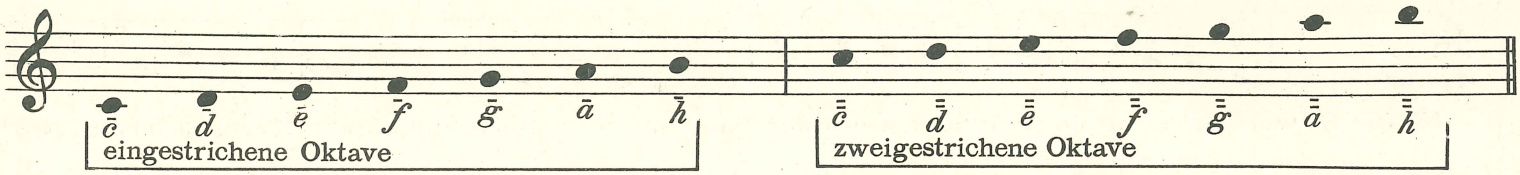
Übung für beide Hände linke Hand evtl. eine Oktave tiefer.



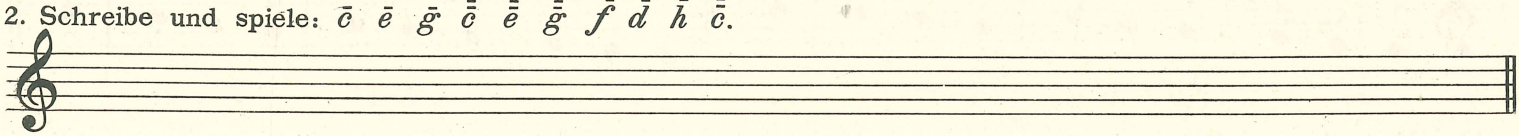


NB. Auch hier je 4 Takte improvisierend ausgestalten!

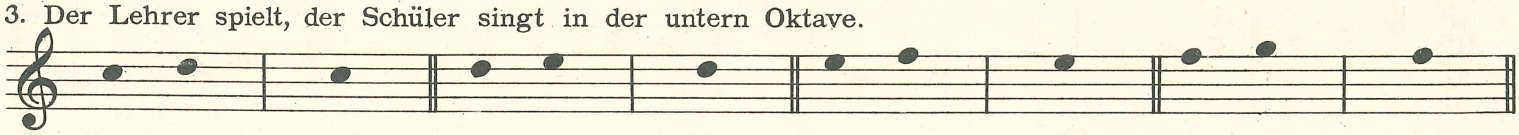
1.



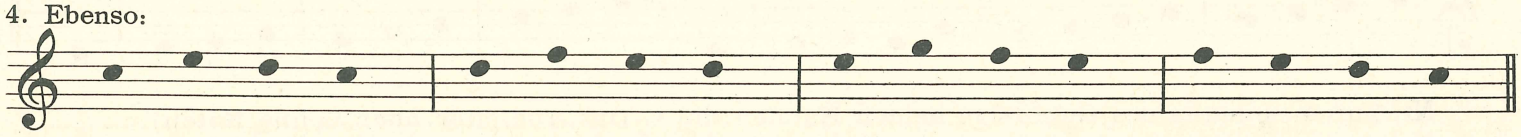
2. Schreibe und spiele: c̄ ē ḡ c̿ ē ḡ f̿ d̿ h̄ c̿.



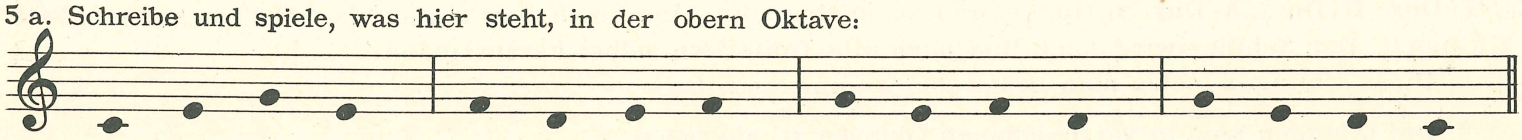
3. Der Lehrer spielt, der Schüler singt in der untern Oktave.



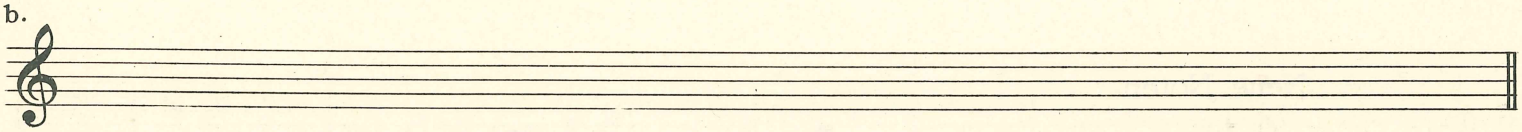
4. Ebenso:



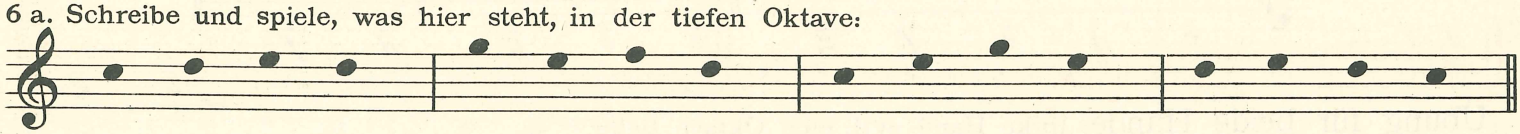
5 a. Schreibe und spiele, was hier steht, in der obern Oktave:



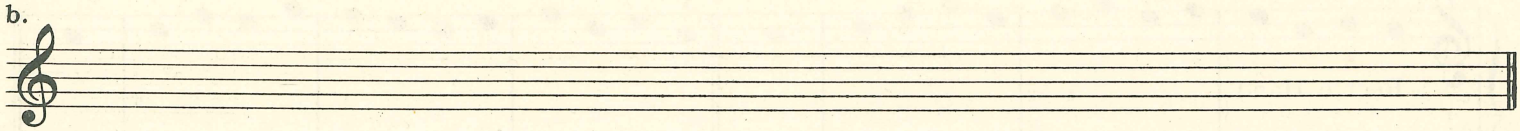
b.



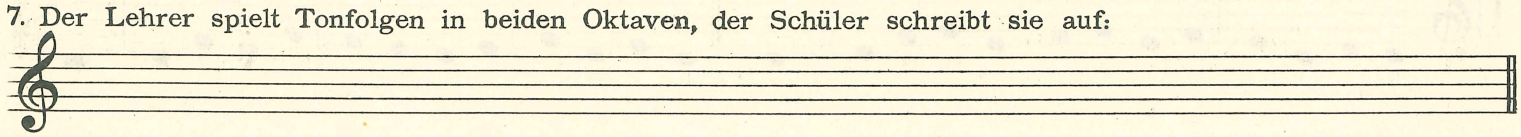
6 a. Schreibe und spiele, was hier steht, in der tiefen Oktave:



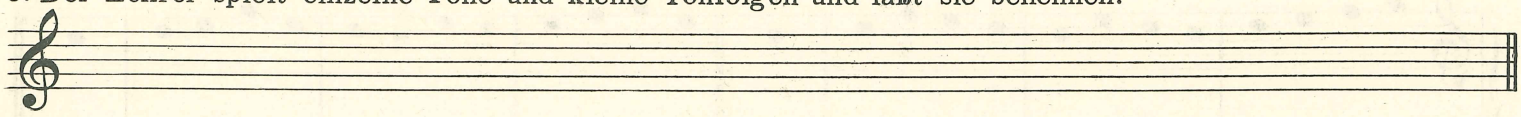
b.

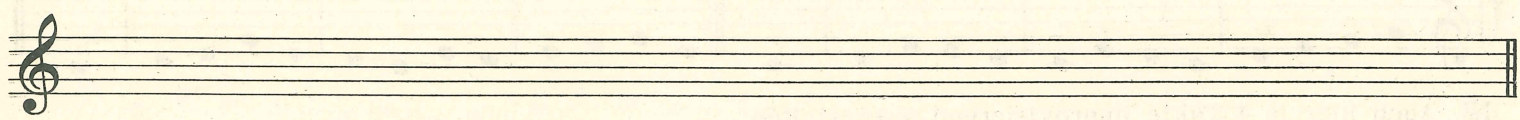


7. Der Lehrer spielt Tonfolgen in beiden Oktaven, der Schüler schreibt sie auf:

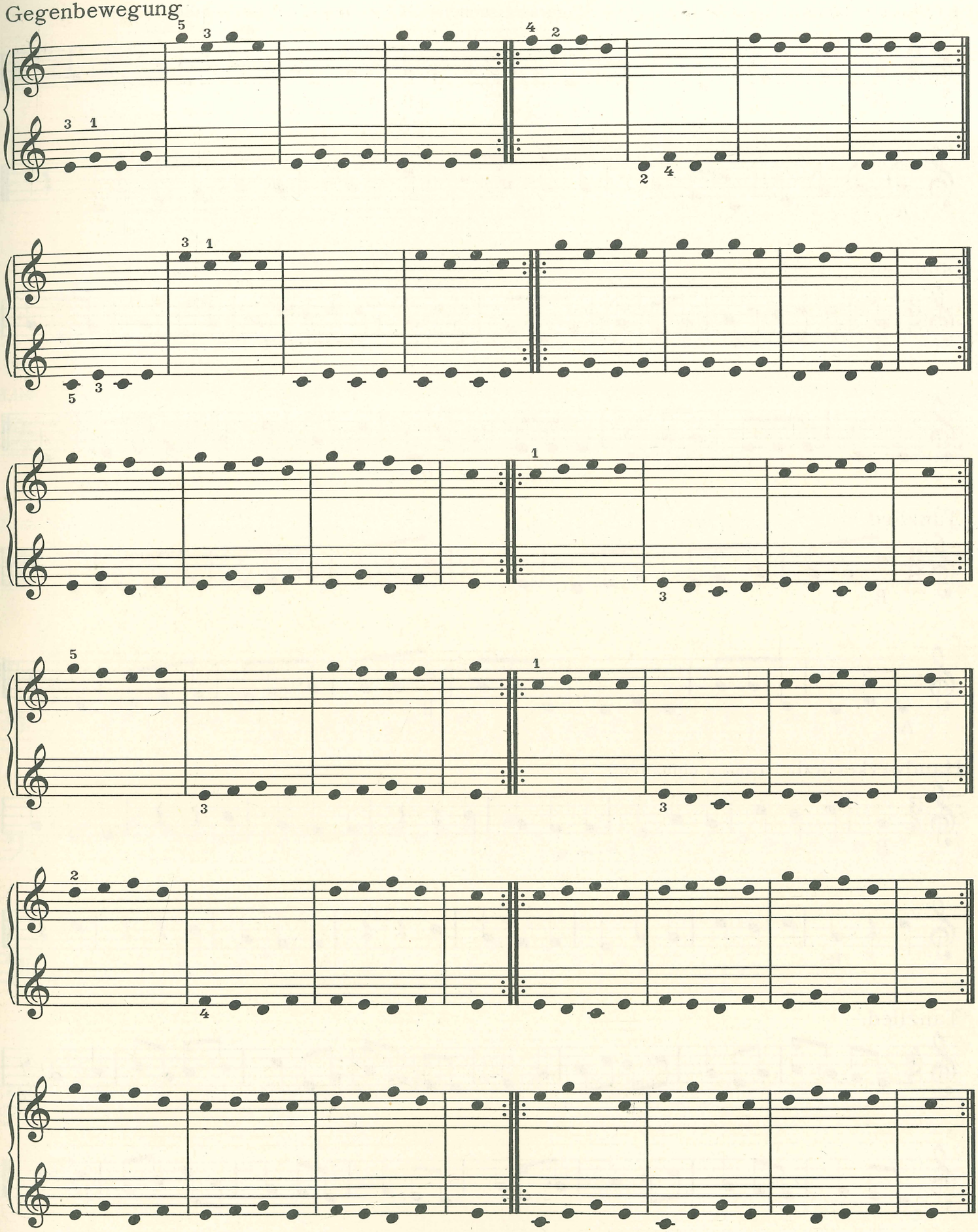


8. Der Lehrer spielt einzelne Töne und kleine Tonfolgen und läßt sie benennen.



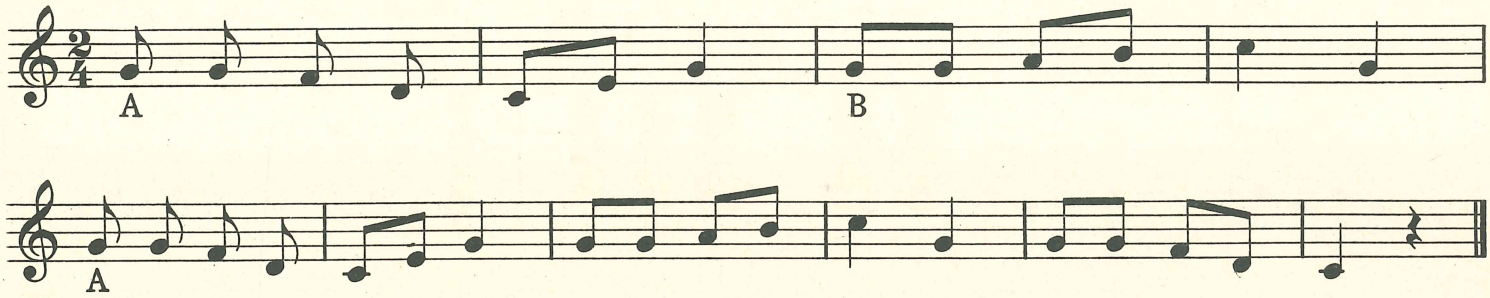


Gegenbewegung

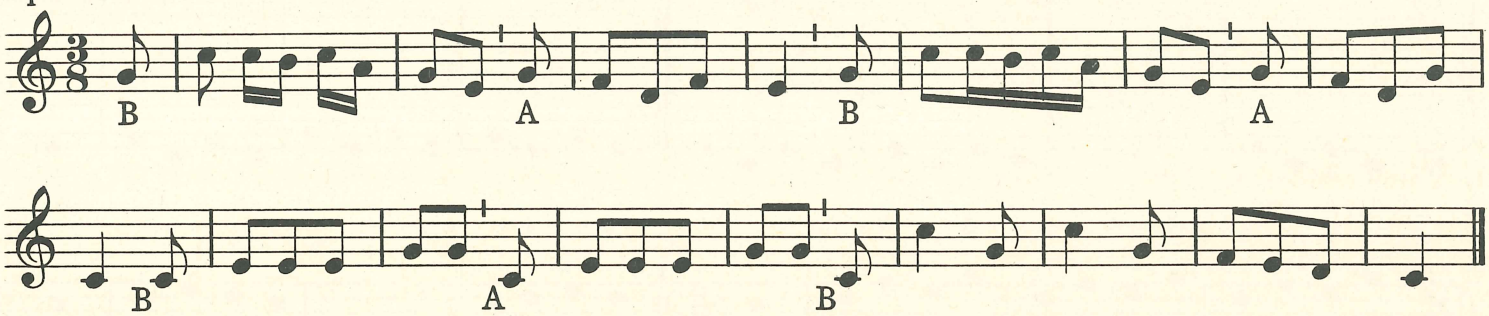


Die Übungen auch in verschiedenen Rhythmen spielen und Improvisationen anschließen.

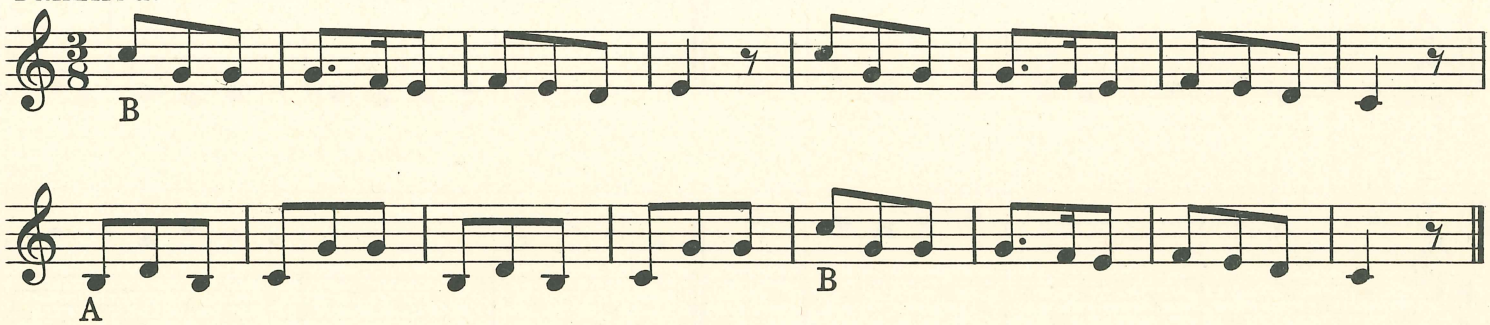
Liedchen zum Vor- und Nachspielen. (Fingersatz suchen.) (Ohne Notenbild auswendig lernen.)



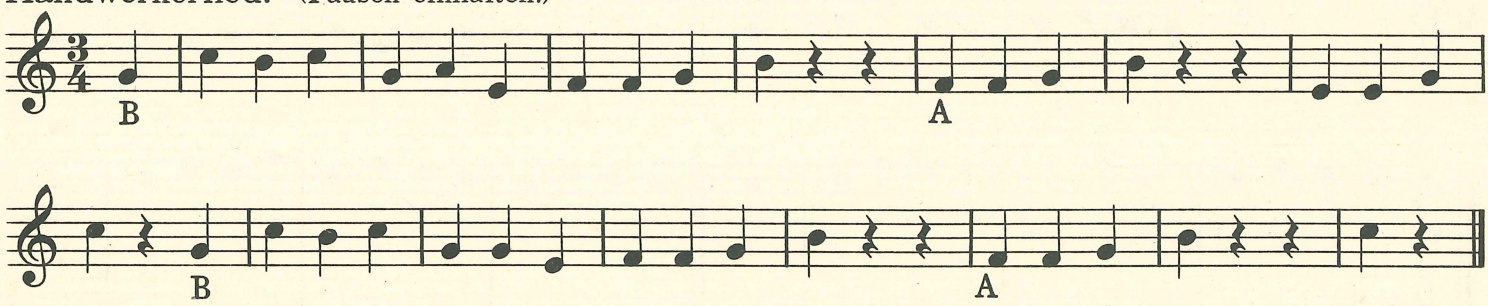
Spinnlied.



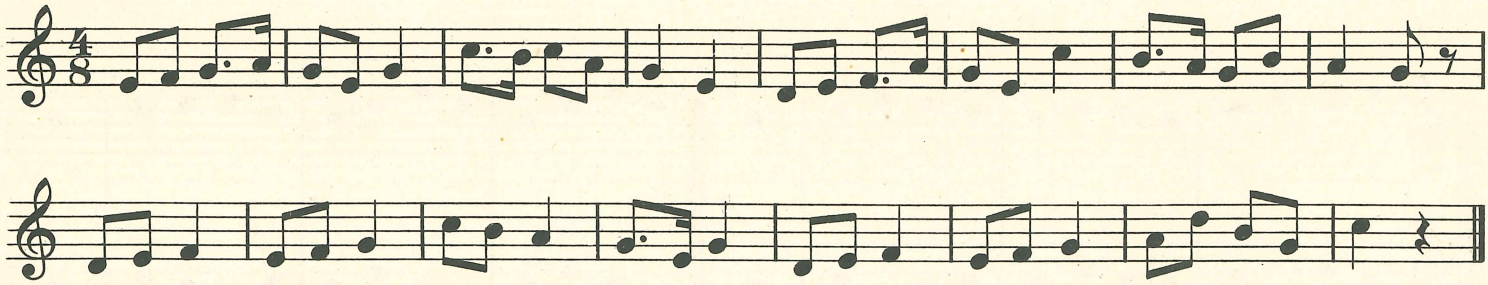
Tanzlied.



Handwerkerlied. (Pausen einhalten.)



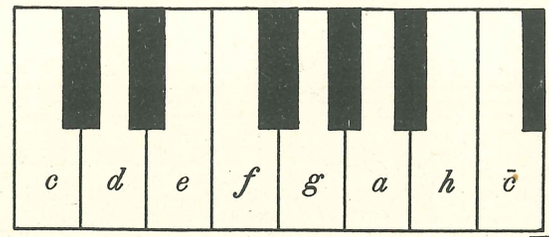
Tanzlied.

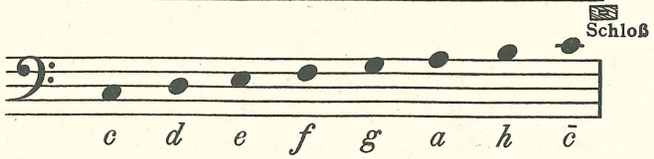


NB. Um das Lernen zu erleichtern, mag der Schüler zuerst nur einzelne Teile spielen (A), der Lehrer übernimmt improvisierend die Teile B.

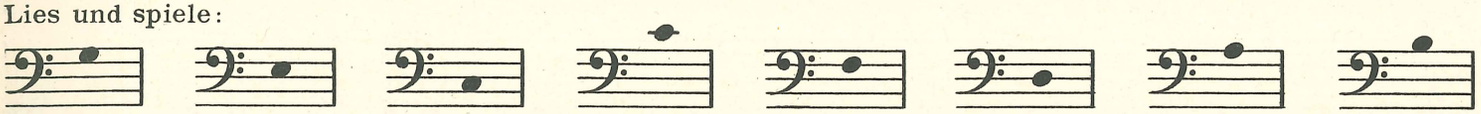
Noten für die linke Hand.

Baß-Schlüssel.

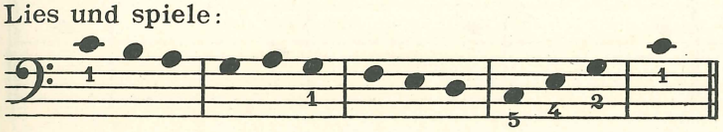




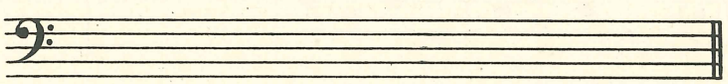
Lies und spiele:



Lies und spiele:

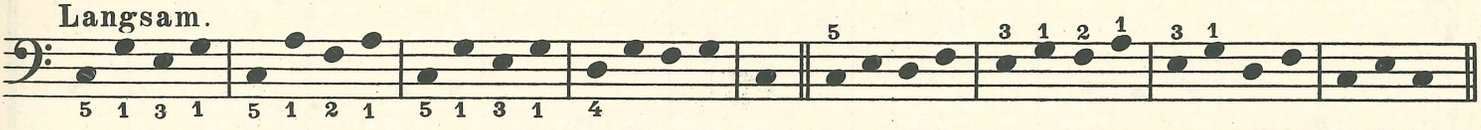


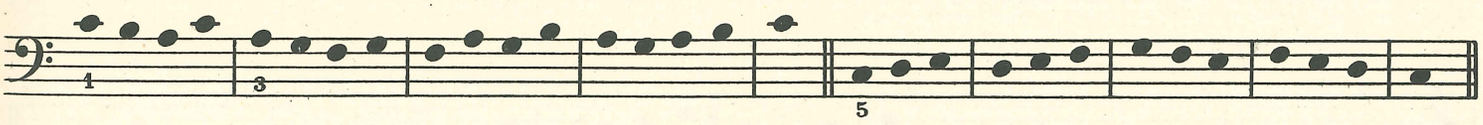
Schreibe: *g e a f c c̄ h a g f d e d c*



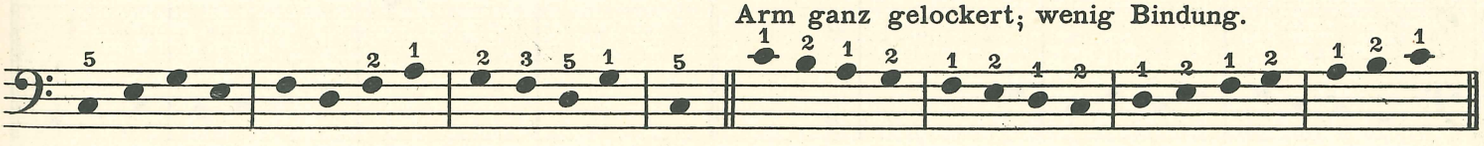
Übungen:

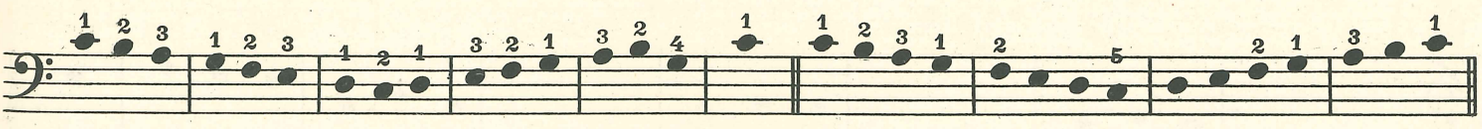
Langsam.



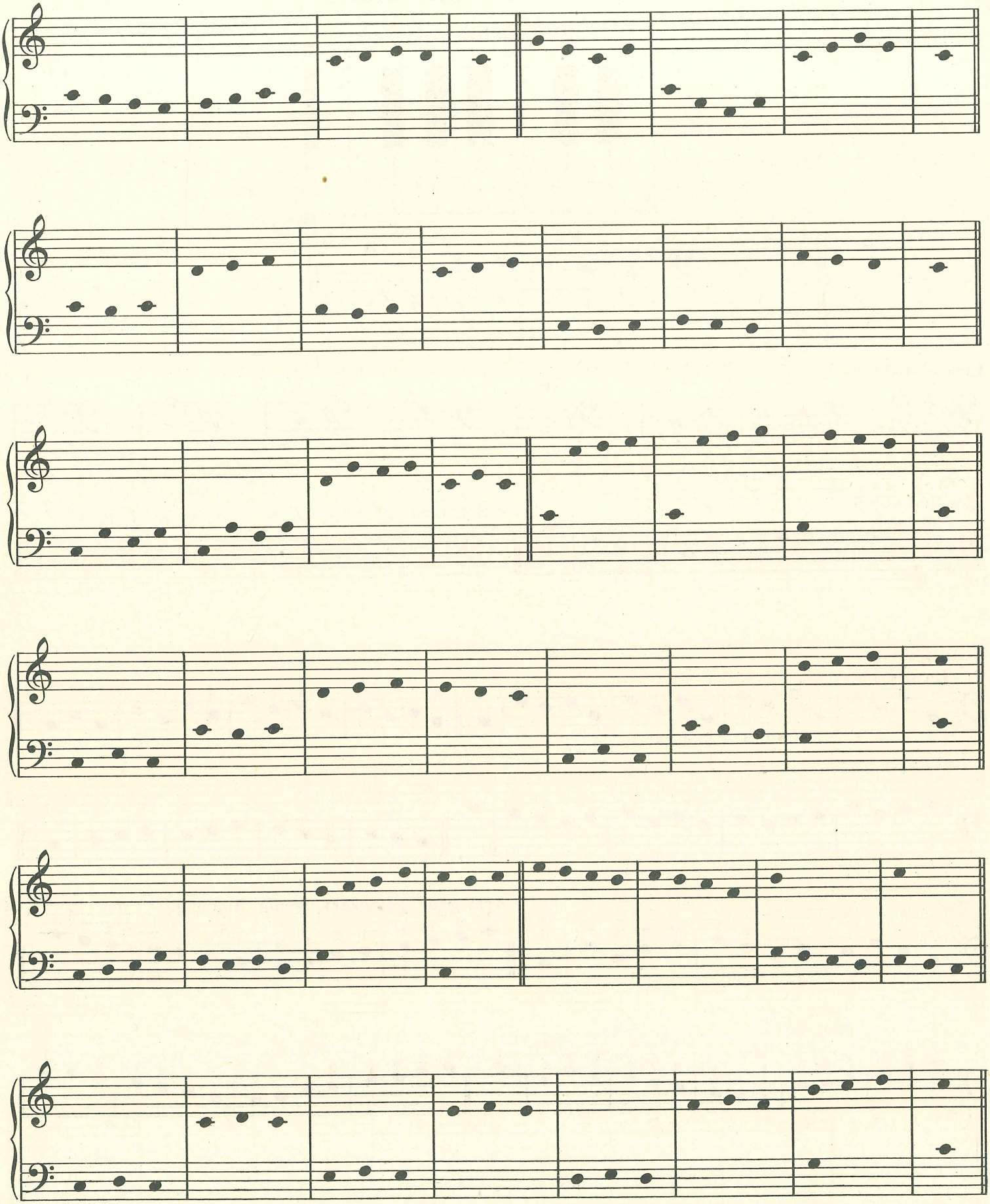


Arm ganz gelockert; wenig Bindung.





Leseübung in beiden Schlüsseln. (Fingersatz suchen.)



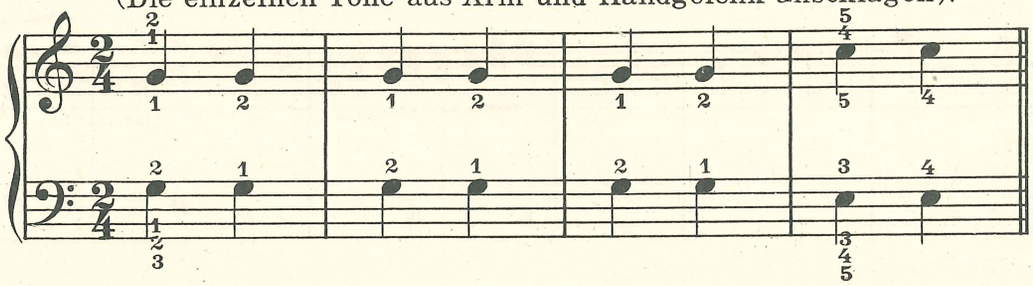
NB. Manche Motive können improvisierend und als rhythmische Übung verwertet werden.

Rhythmische Schule.

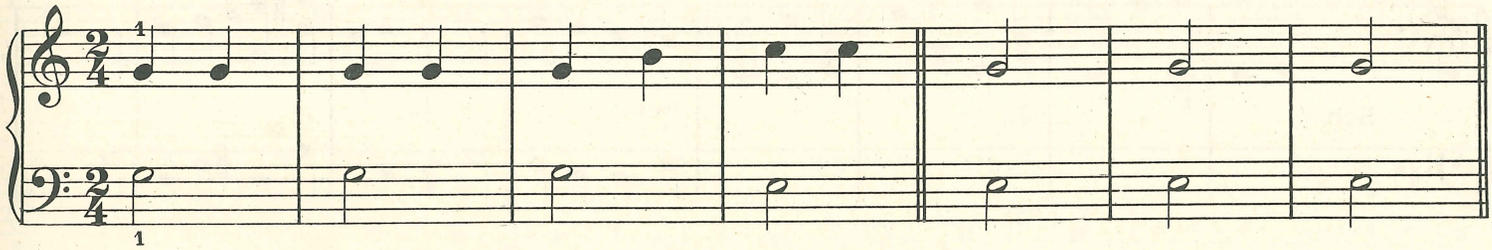
Hierzu Einführung Nr. 6*)

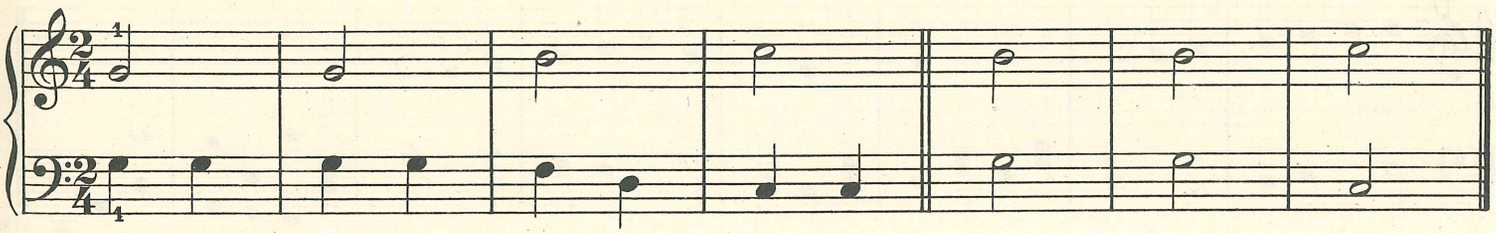
Viertel. (Zweitakt, die erste Note betonen.) = ♩

(Die einzelnen Töne aus Arm und Handgelenk anschlagen).

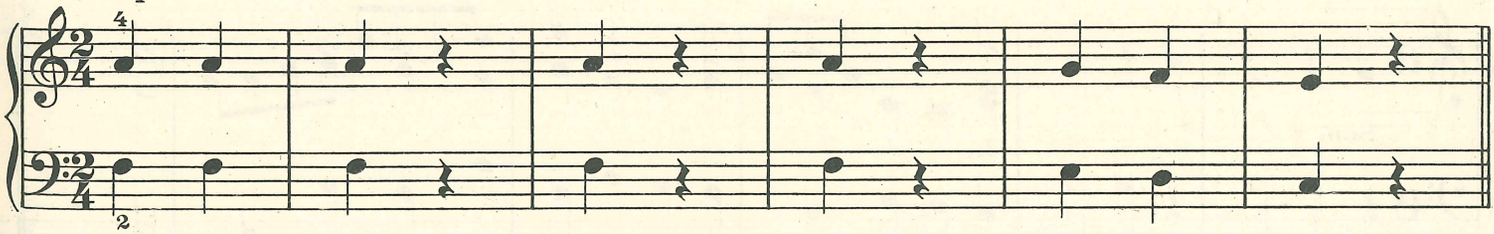


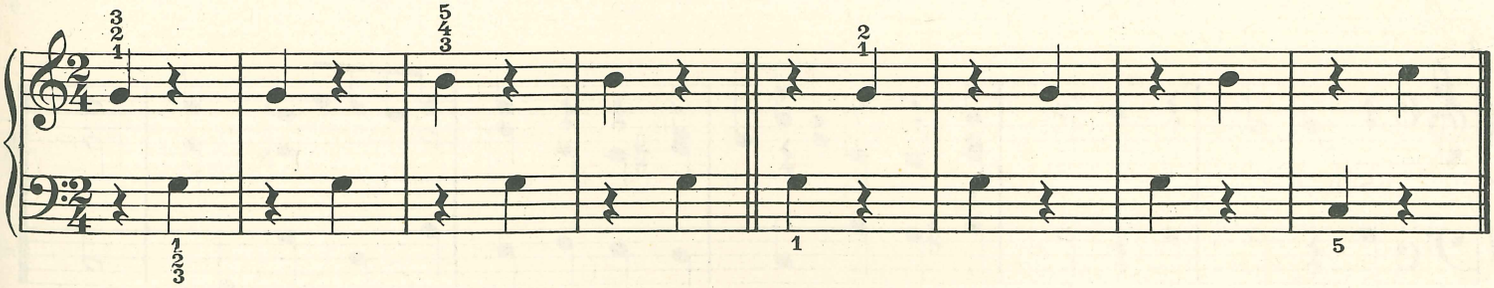
Halbe und Viertel. Halbe 𝅗𝅥 = ♩ ♩





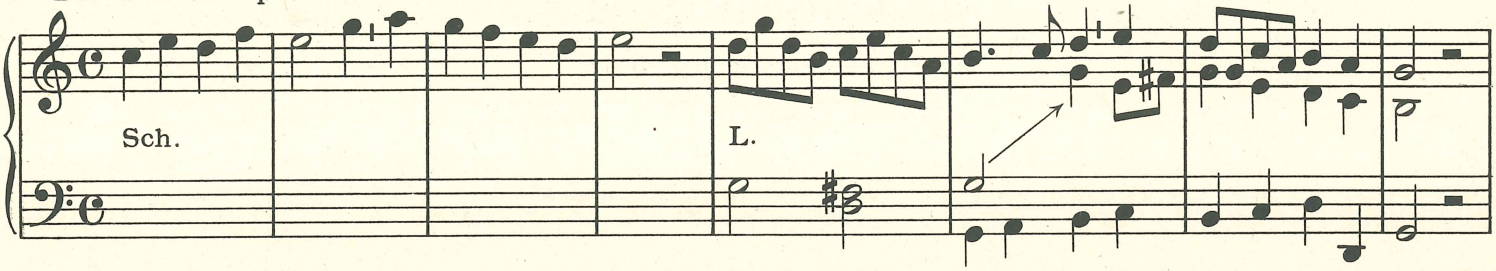
Viertelpause. ♩ als Pause 𝄽

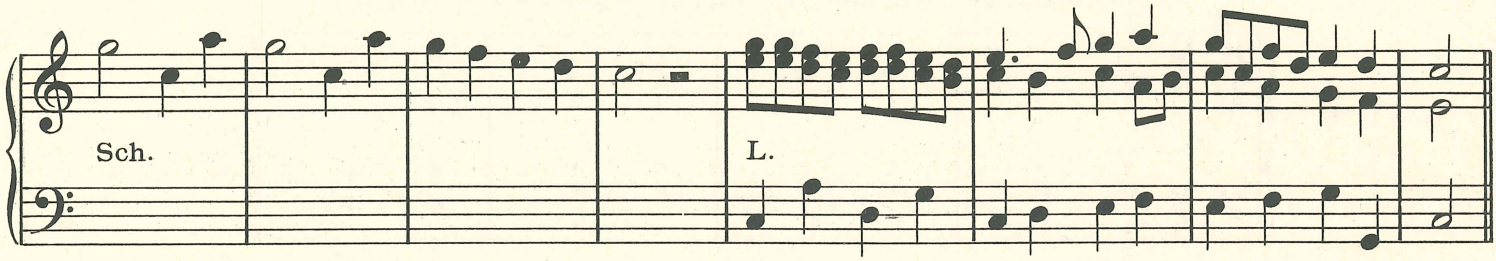




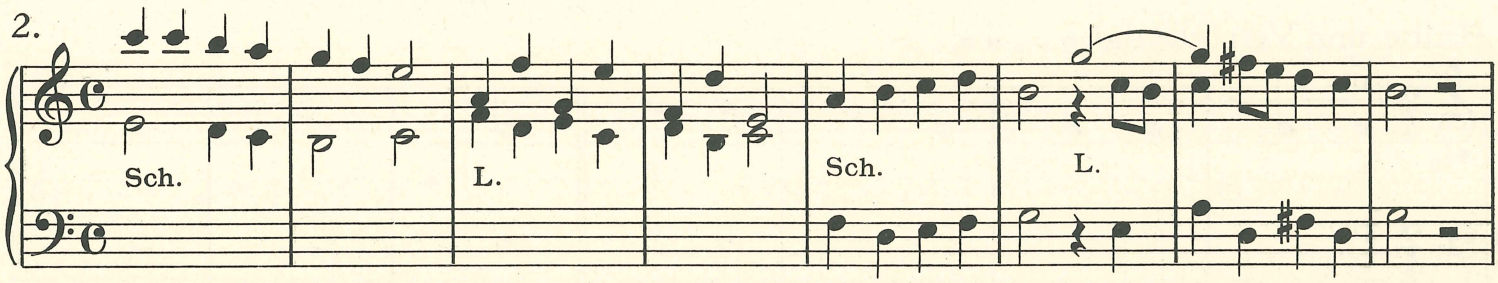
*) siehe Seite V

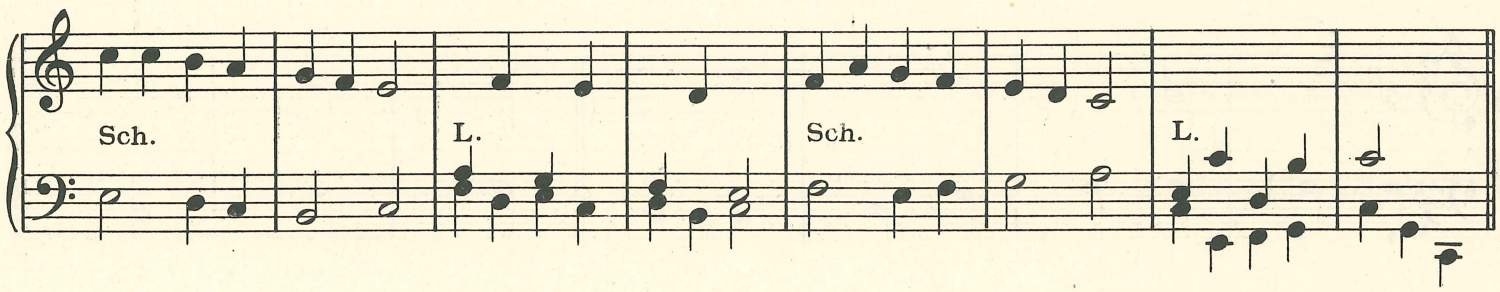
1. Der Schüler spielt nach den Noten.



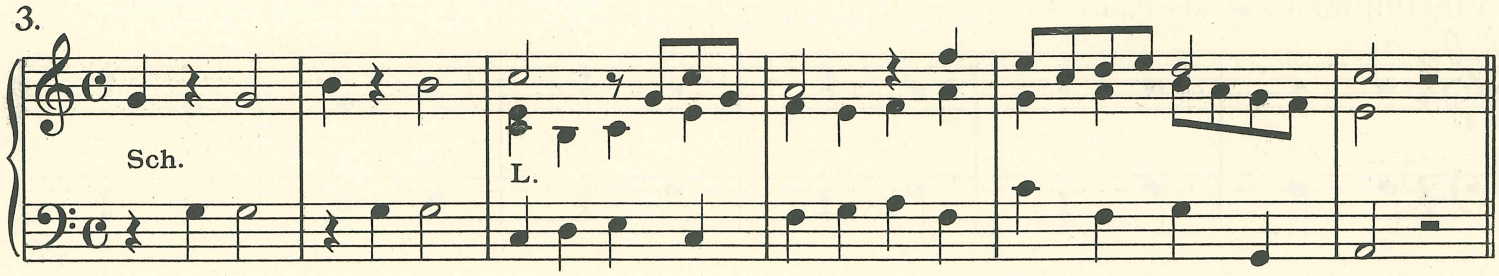


2.

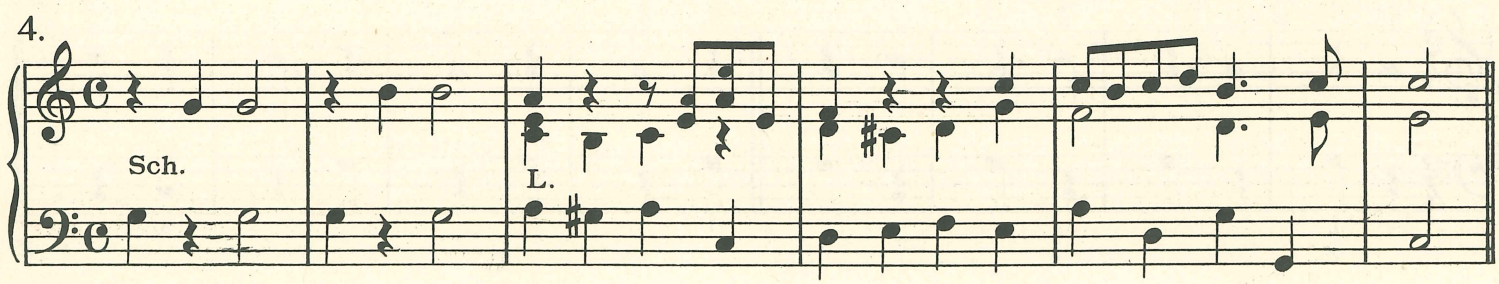




3.

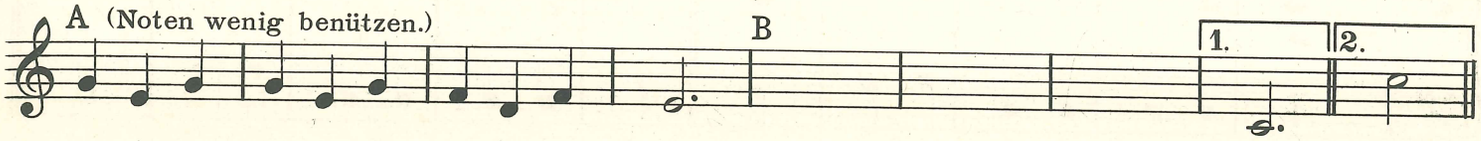


4.



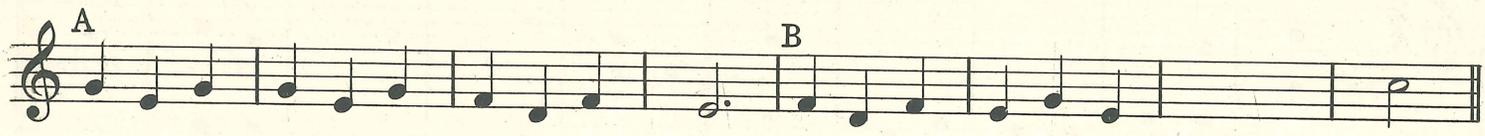
Vor- und Nachspielen und zugleich Ergänzen.

(Vorübung für die rhythmische Schule.)

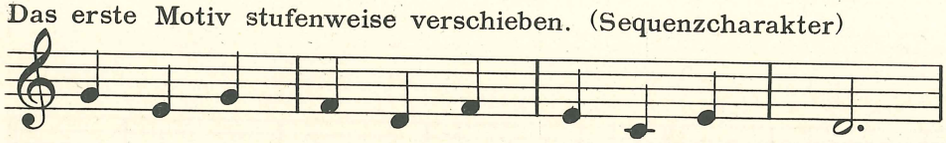


Die Durcharbeitung eines solchen Beispiels bietet viele Möglichkeiten.

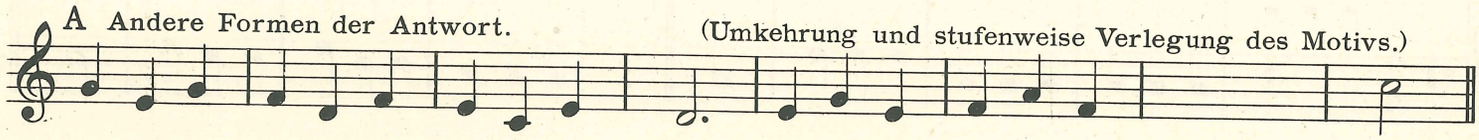
1. Bei der Ergänzung wiederhole man z. B. die ersten 2 Takte und ergänze nur den Schluß.
2. Man knüpfe an die letzten Takte an und beendige das Gebilde, z. B.

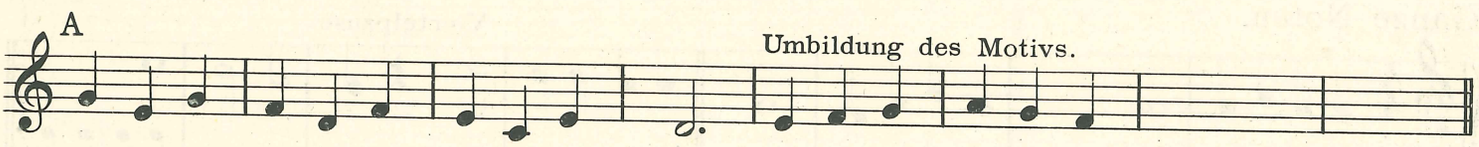


Das erste Motiv stufenweise verschieben. (Sequenzcharakter)

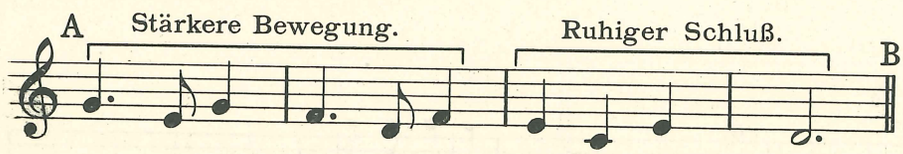


Fortführen wie in 1 und 2 angegeben.

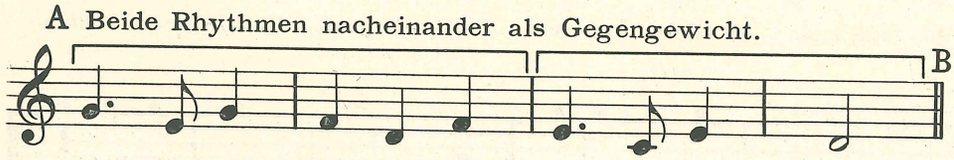


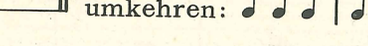


Für alle Formen, die so gefunden werden, kommen noch rhythmische Varianten in Betracht, z. B. für die letzte Zeile.



In der Antwort die Gegensätze beibehalten.

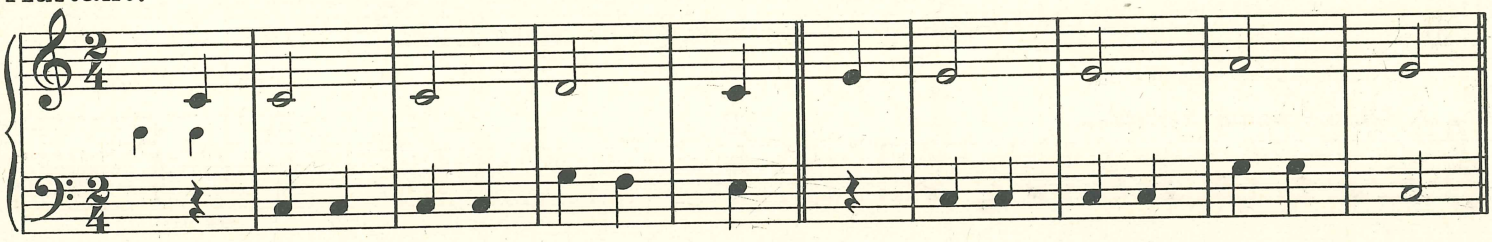


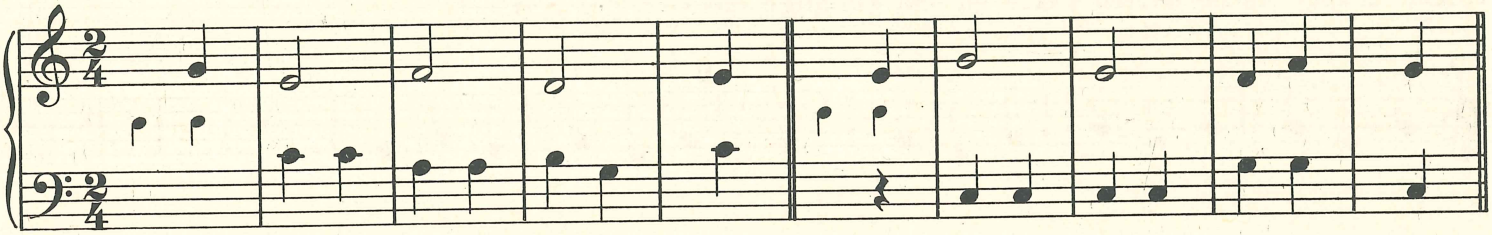
Den Rhythmus festhalten oder dann umkehren: 

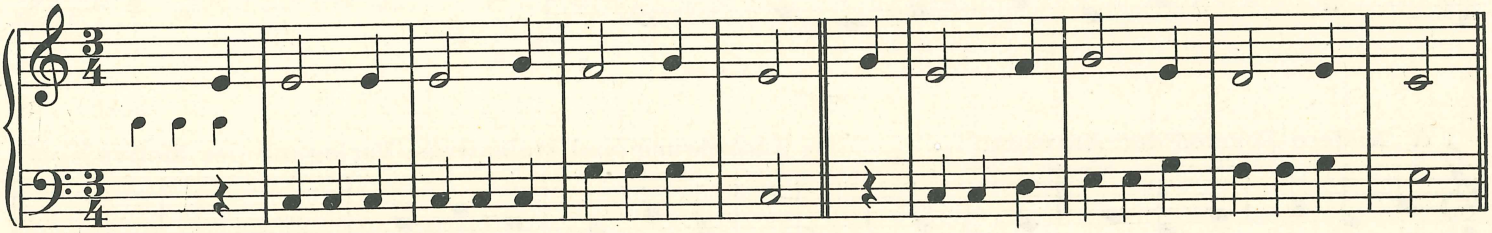
(Kein Notenbild, innerlich arbeiten.)

Schließlich: Aufsuchen der Bässe zu einzelnen Varianten!

Auftakt.

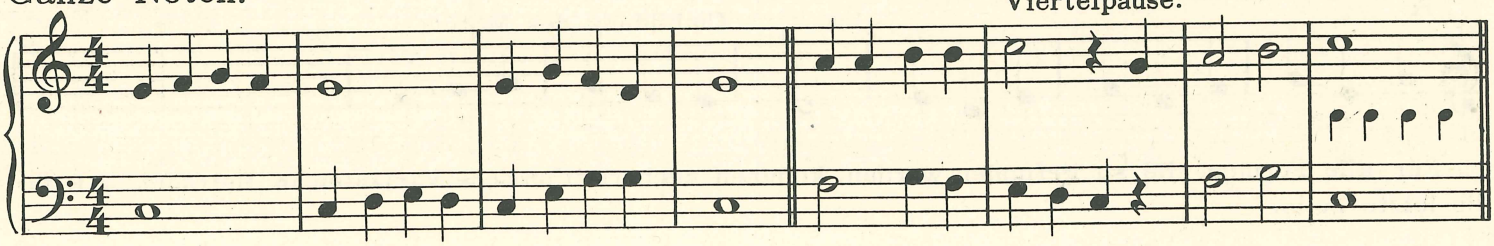




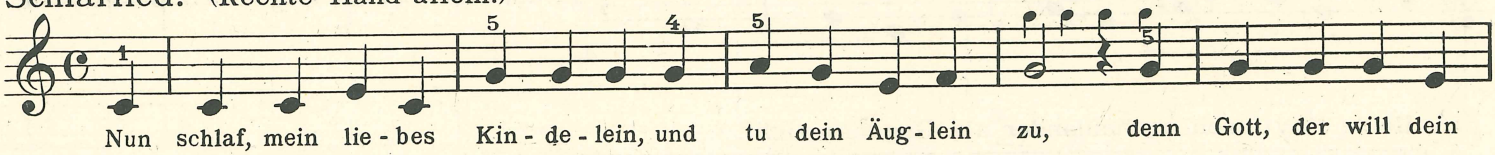


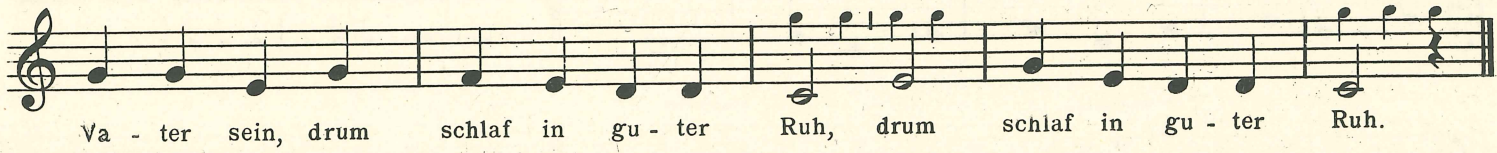
Ganze Noten.

Viertelpause.

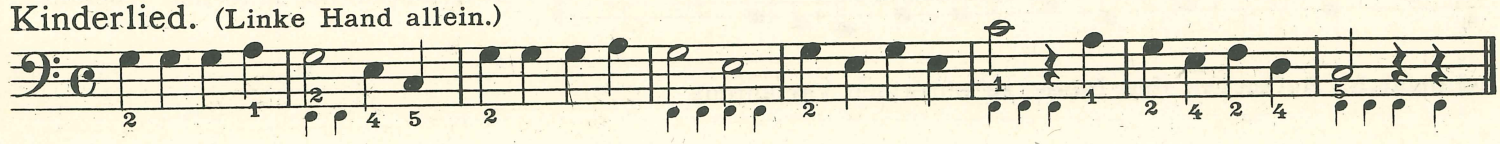


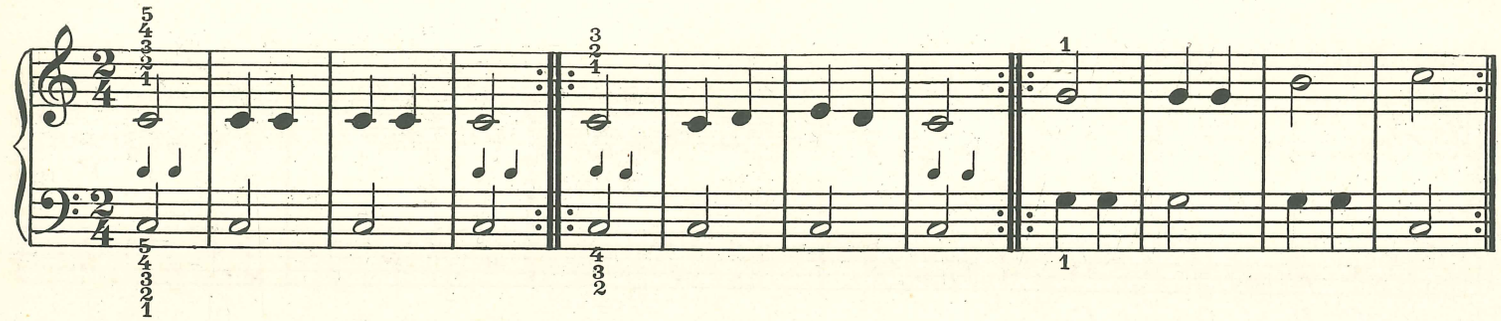
Schlaflied. (Rechte Hand allein.)

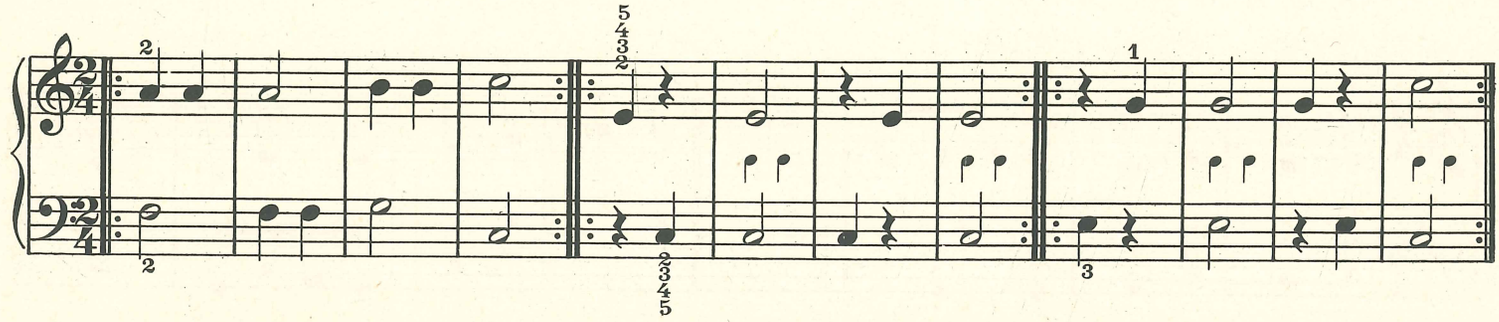


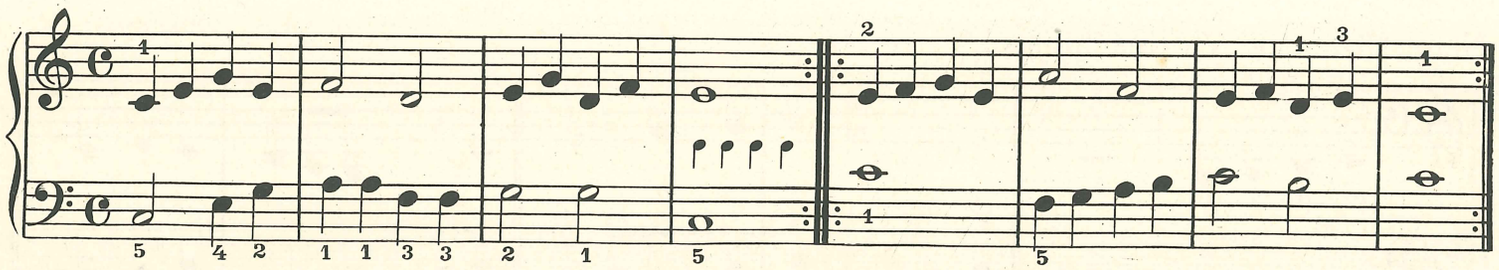


Kinderlied. (Linke Hand allein.)



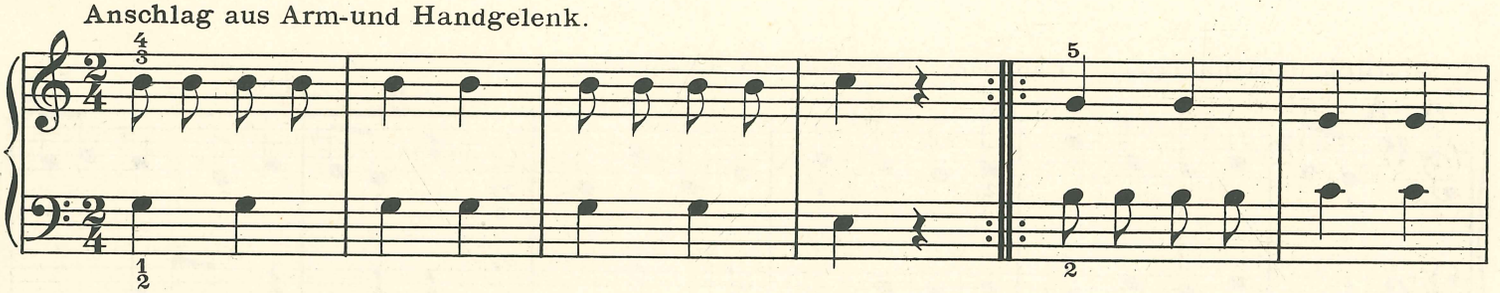


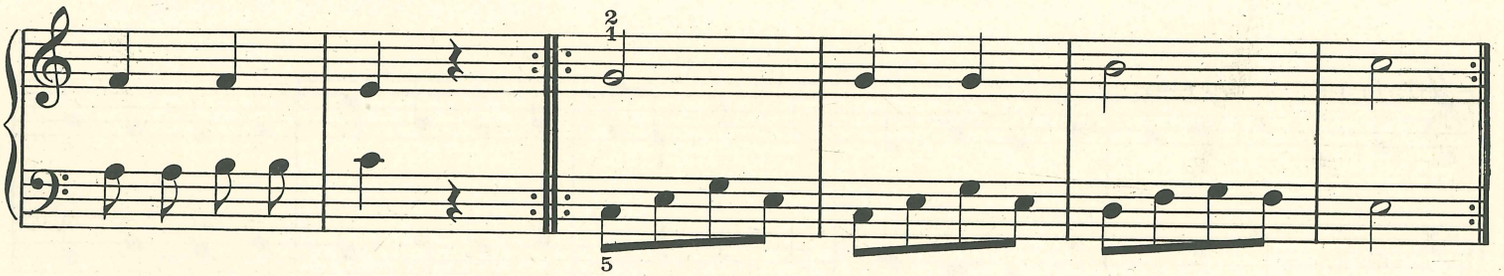




Achtelnoten.

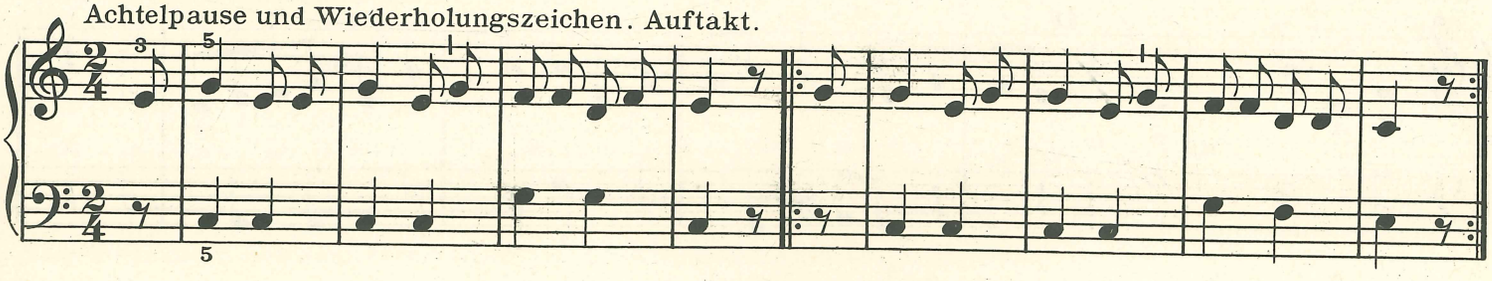
Anschlag aus Arm-und Handgelenk.



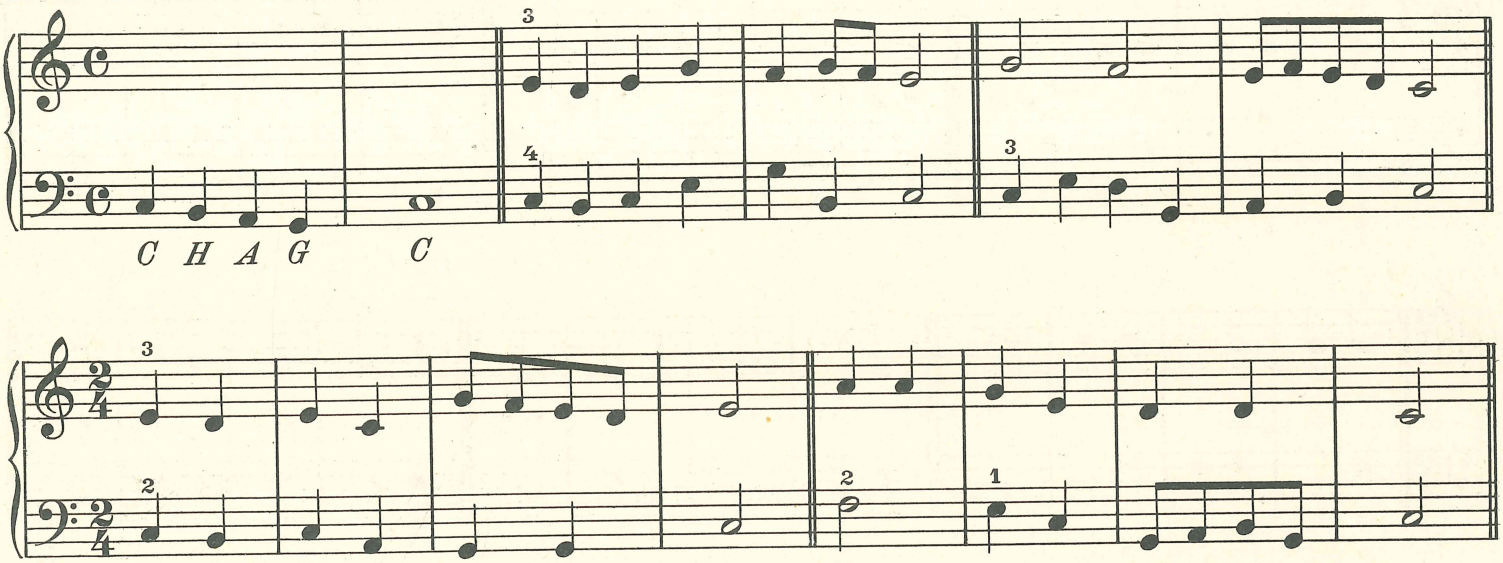


Kinderlied. Im Sommer.

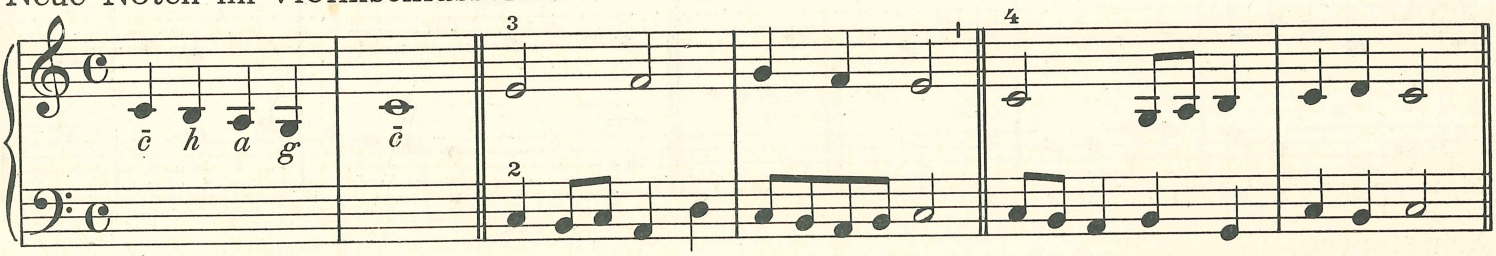
Achtelpause und Wiederholungszeichen. Auftakt.



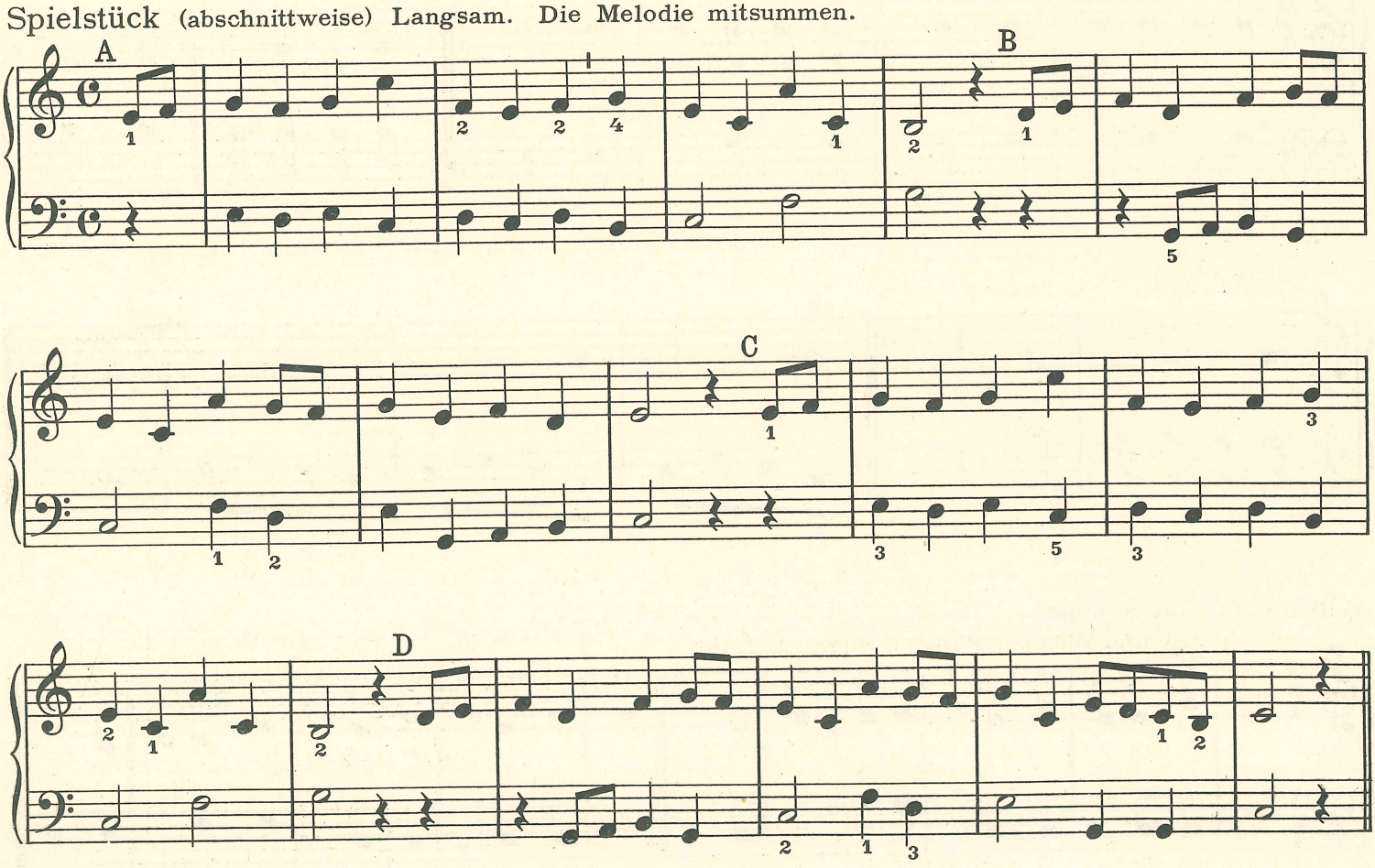
Neue Noten im Baßschlüssel.



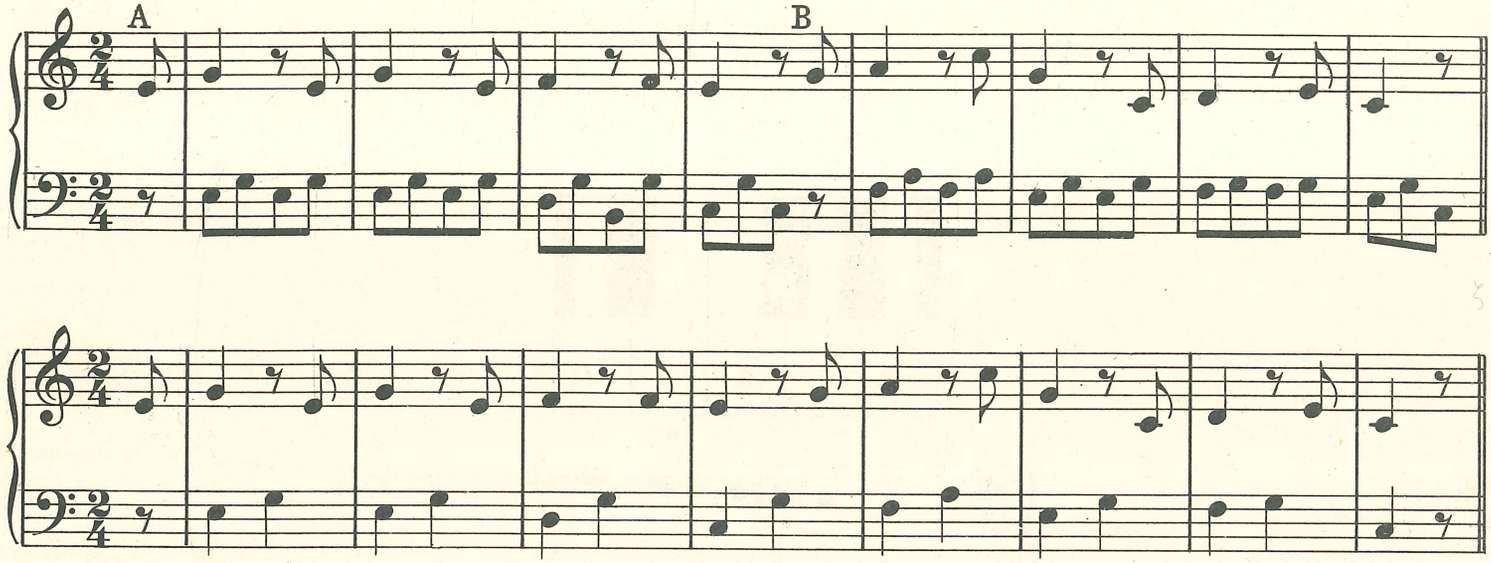
Neue Noten im Violinschlüssel.



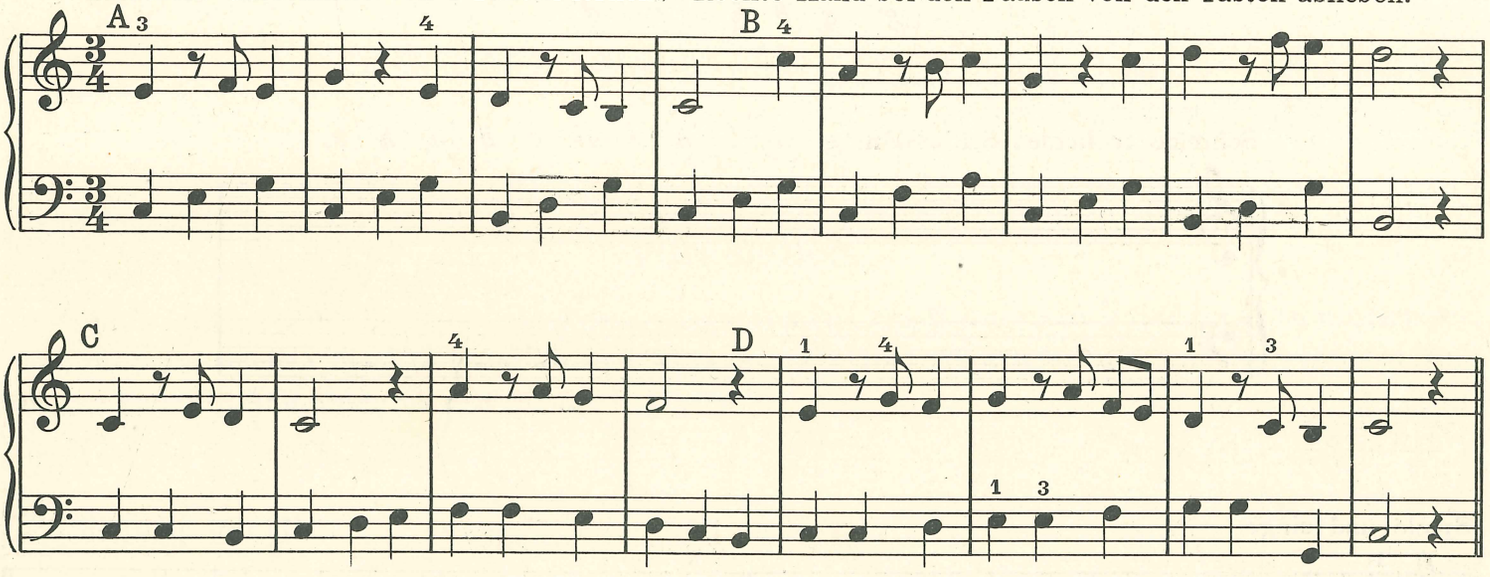
Spielstück (abschnittweise) Langsam. Die Melodie mitsummen.



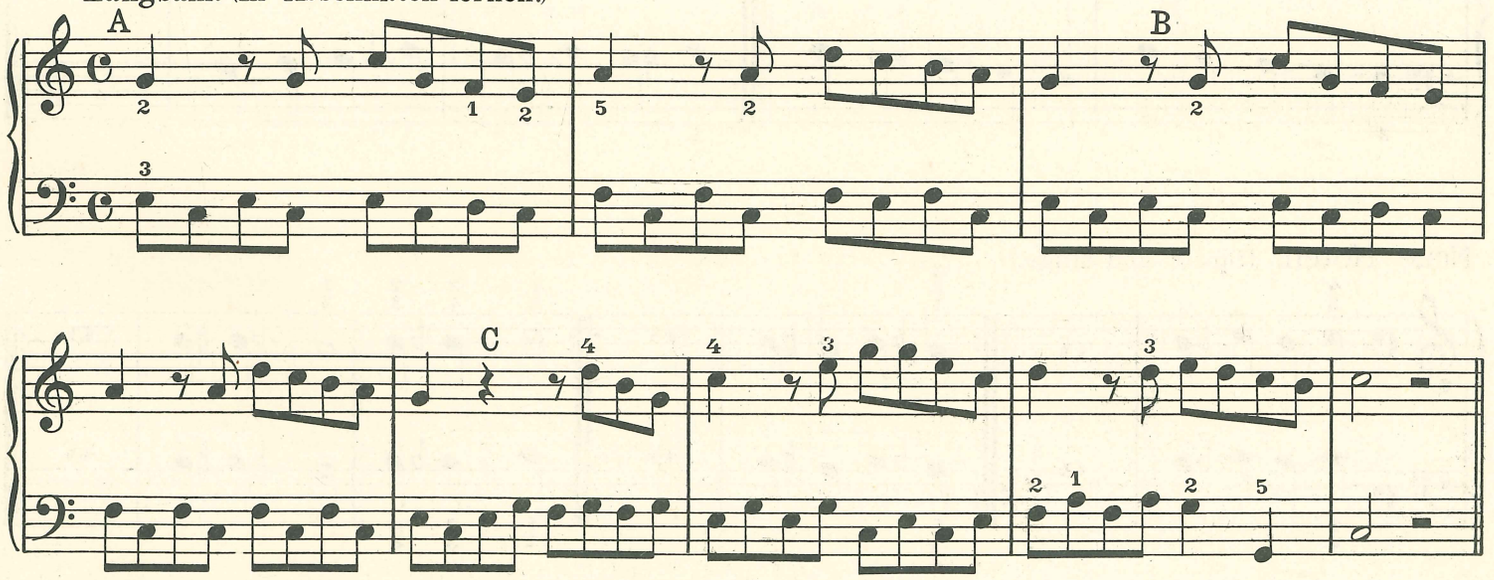
Achtelpausen. (Die Melodie allein durch Vorspielen rhythmisieren.)



Zierlich. (Abschnitte von 4 Takten lernen.) Rechte Hand bei den Pausen von den Tasten abheben.



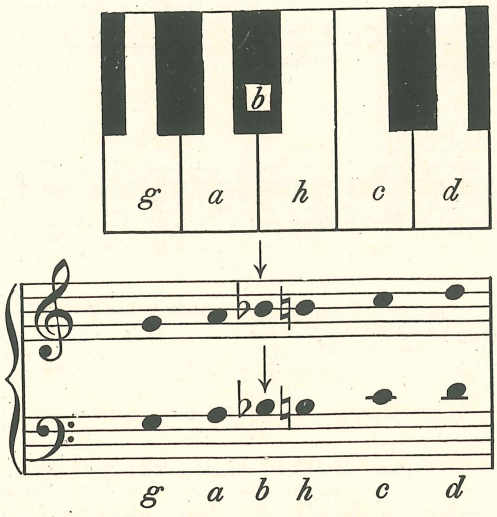
Langsam. (In Abschnitten lernen.)



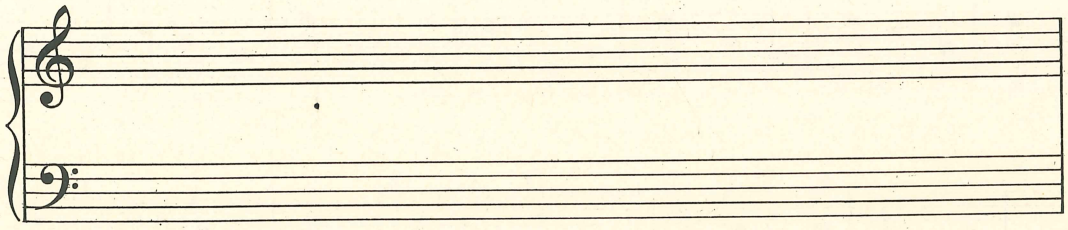
Auch hier kann der Lehrer einzelne Teile übernehmen.

Einführung des ♭ und ♮

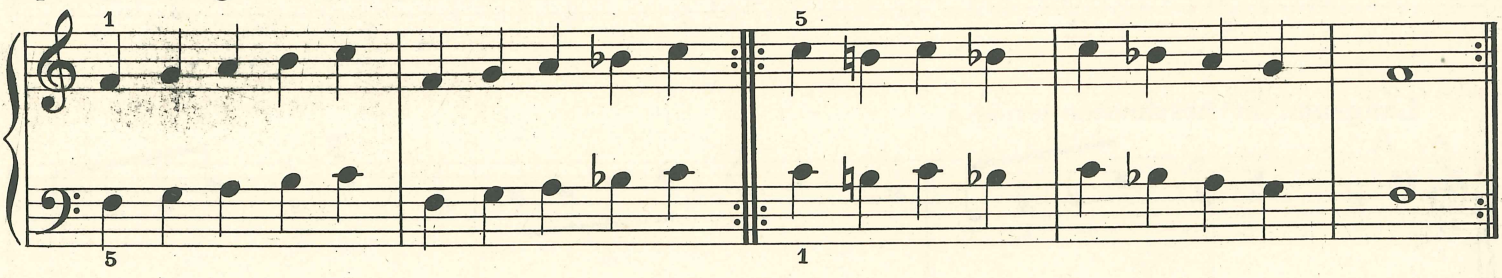
Hierzu Einführung Nr. 7*)



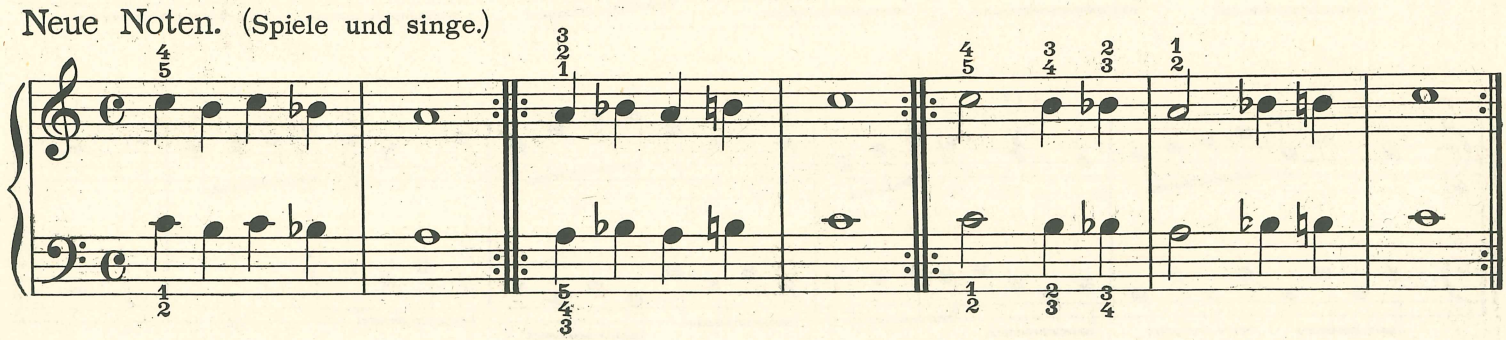
Schreibe in beiden Schlüsseln: *g a b h c d c b a h c.*



Spiele und singe.

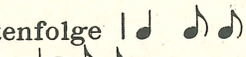


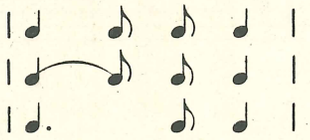
Neue Noten. (Spiele und singe.)



*) siehe Seite VI

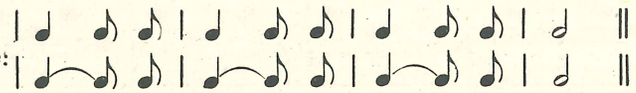
Einführung in das Wesen des punktierten Viertels.

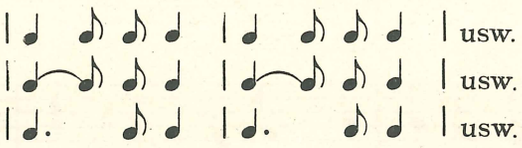
Bei nachstehender Notenfolge  trifft man oft einen Bogen über zwei nebeneinanderstehenden Noten z.B. . Dadurch wird angedeutet, daß man die zweite davon nicht neu anschlägt, sondern nur aushält. Die Hand bleibt also auf der Taste liegen, aber stumm macht man doch die Bewegung des Anschlagens, damit die richtige Zeiteinteilung gewahrt wird. Man schreibt diese Noten auch:

Im Dreitakt: 

Die beiden letzten Reihen werden in gleicher Weise ausgeführt.

---

1. Aufgabe: Schlage auf dem Tische: 

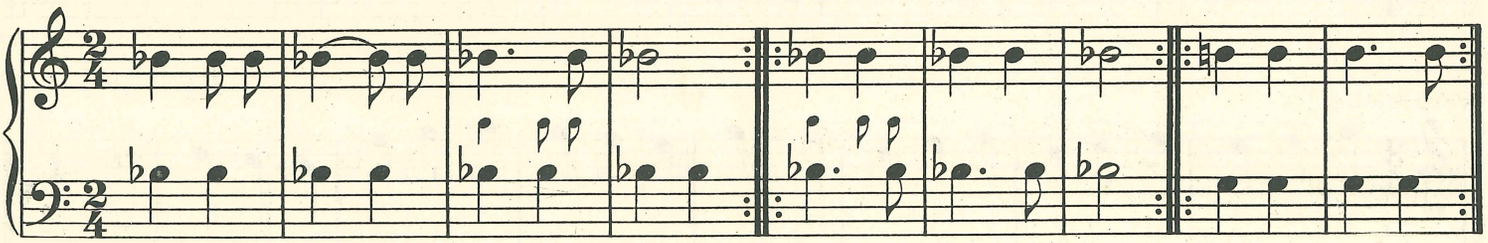
2. Aufgabe: Schlage:  usw. usw. usw.

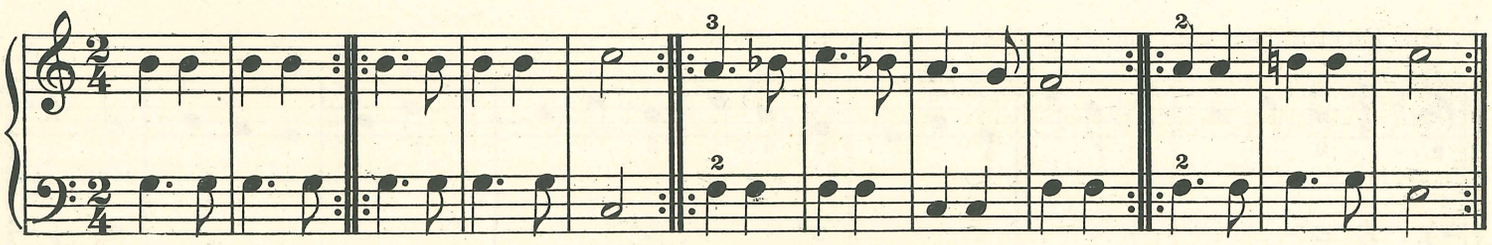
Hierzu Einführung Nr. 8*)

Vorzeichen.

Statt vor den einzelnen Noten ein Versetzungszeichen, ein ♯ oder ein ♭ jedesmal zu wiederholen, setzt man ein solches Zeichen ganz an den Anfang der Zeile. Es gilt dann für die betreffenden Noten die ganze Reihe hindurch und für alle Oktaven.

Punktierte Viertel.

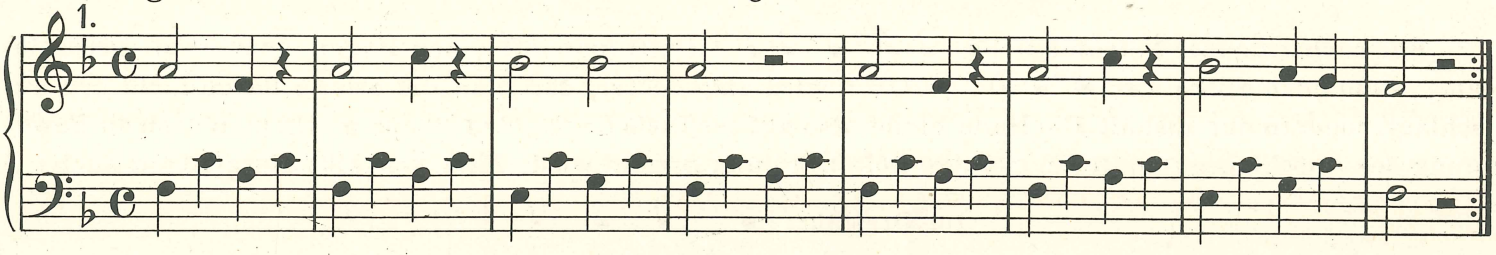




*) siehe Seite VI

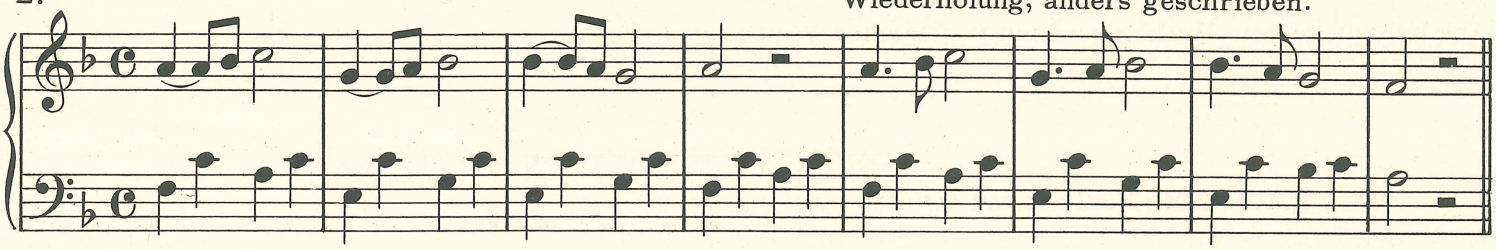
Vorübungen. (♭ als Vorzeichen.) (Bei Wiederholungen Bässe verdecken.)

1.

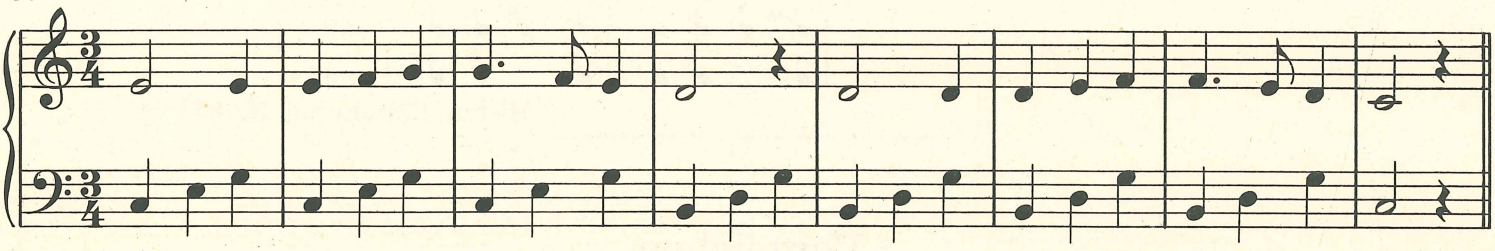


2.

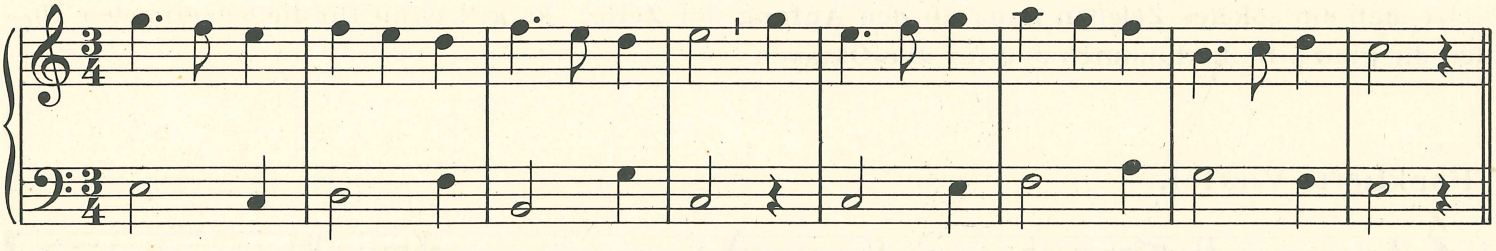
Wiederholung, anders geschrieben.



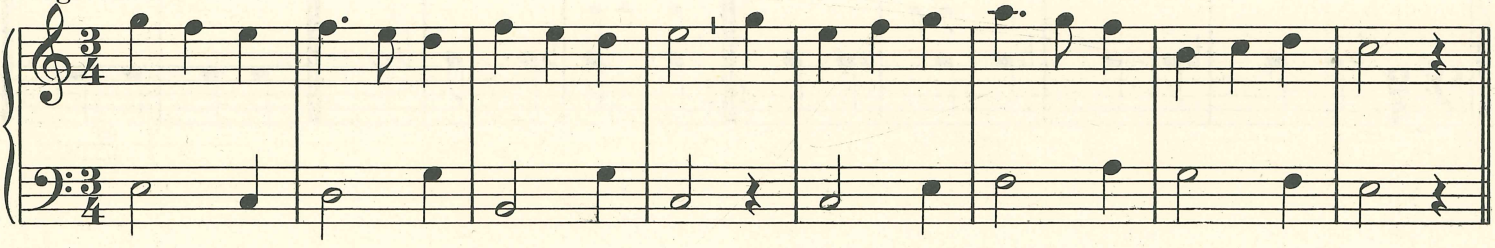
3.



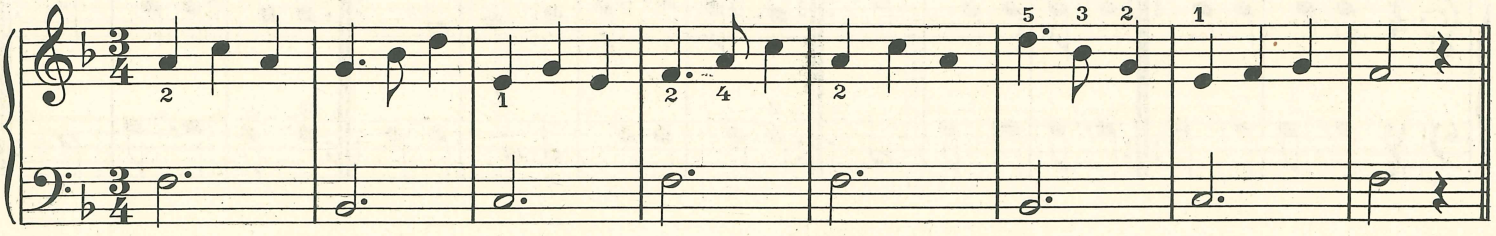
4. Die Oberstimme vorspielen, bis sie rhythmisch richtig nachgespielt wird, wenn nötig, ohne Noten.



Vergleiche:



5. Die Rhythmisierung aus dem Notenbild finden lassen.



Improvisationsübung.

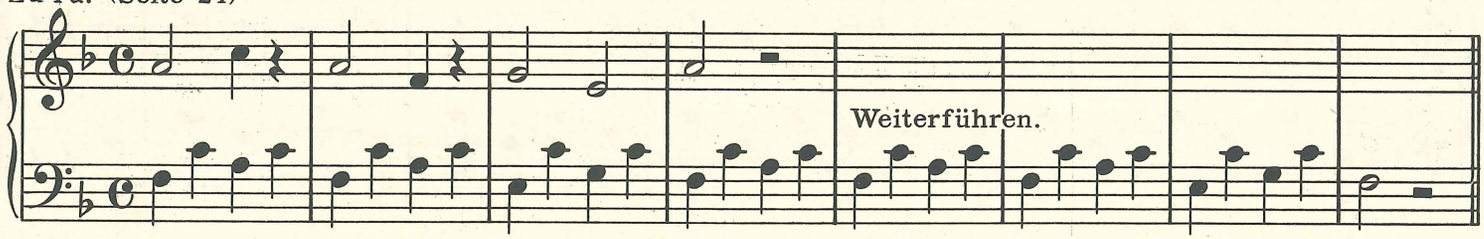
(Kann auch auf später verlegt werden.)

Die Übungen Seite 23 lassen sich mit Vorteil auch zur Improvisation benützen, wenn die Bässe als gegeben betrachtet und für die Melodie neue Varianten gesucht werden.

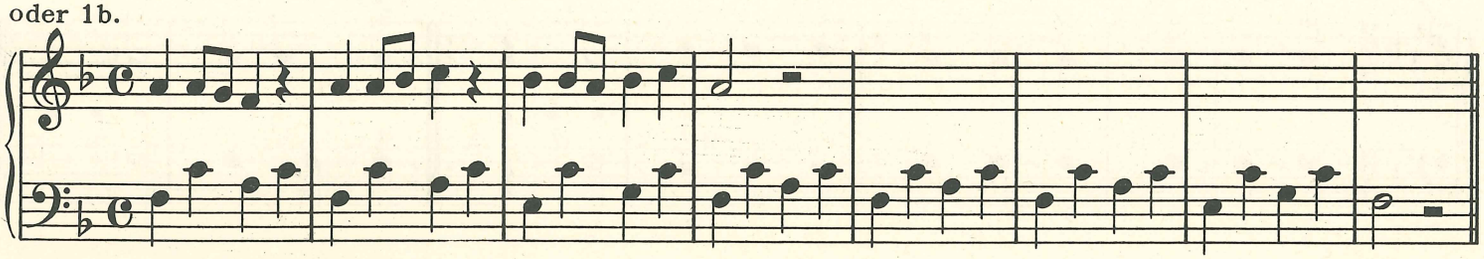
Eine gewisse Anleitung muß schon gegeben werden. Man kann auch Wiederholungen in anderen Tonarten versuchen.

Beispiel: Als Variante.

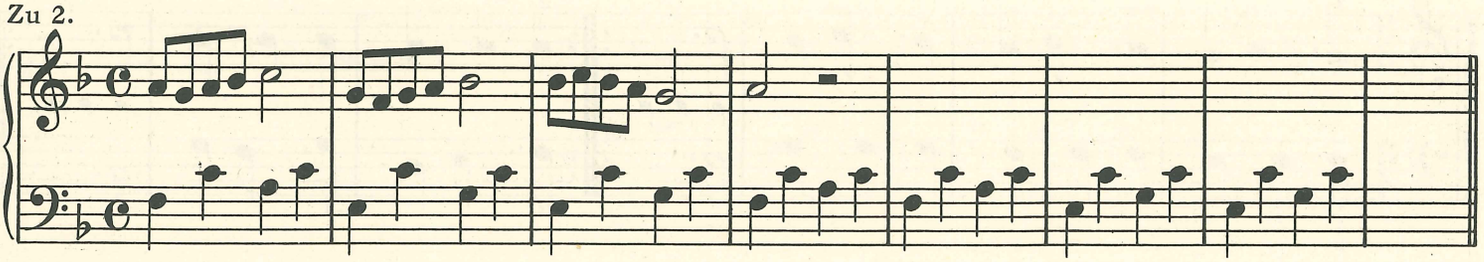
Zu 1a. (Seite 24)



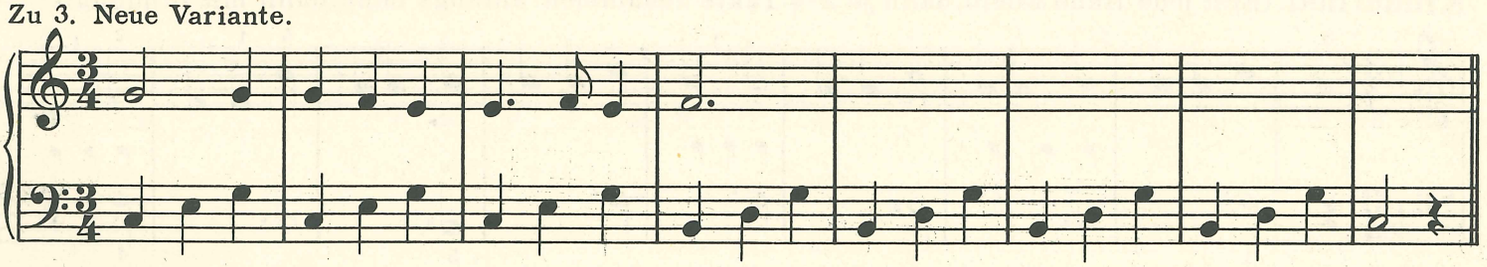
oder 1b.



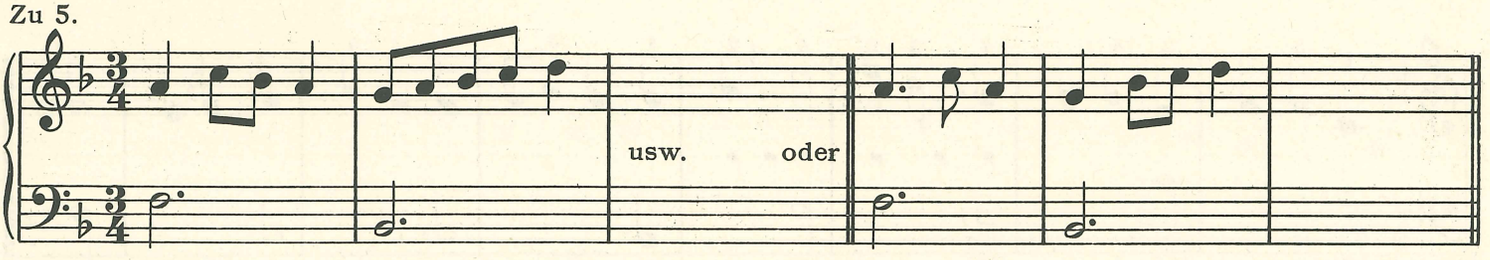
Zu 2.



Zu 3. Neue Variante.

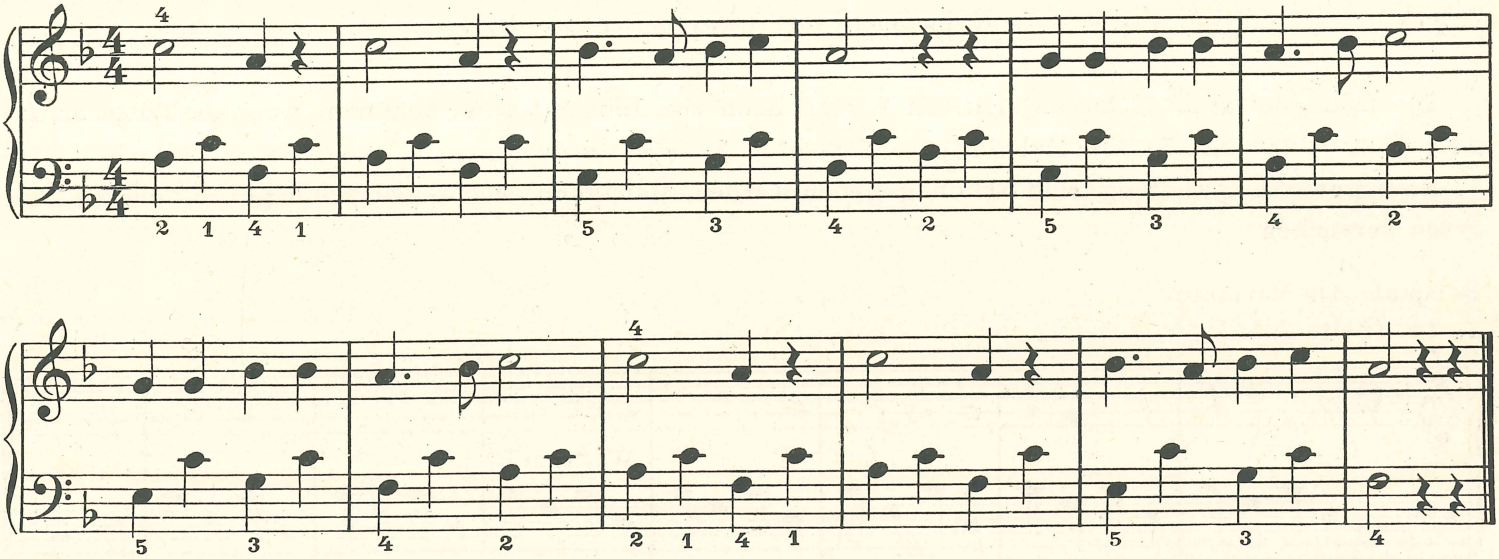


Zu 5.

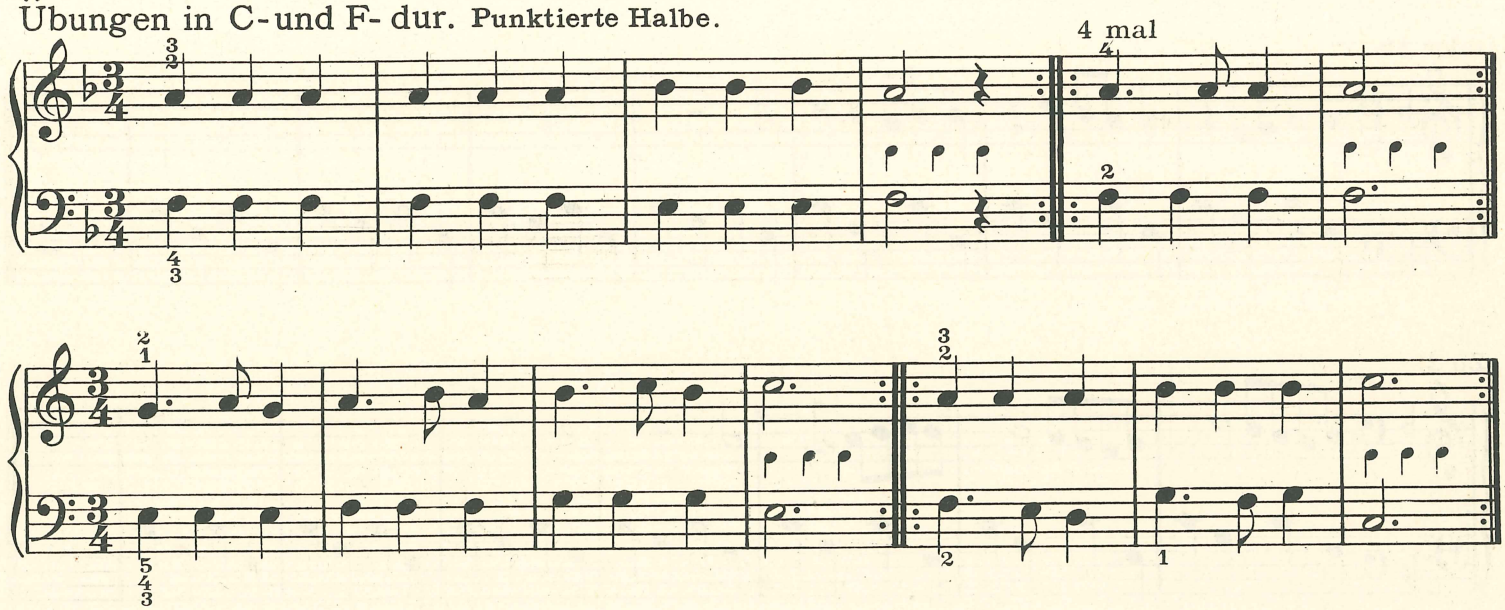


NB. Das Auffinden von Varianten macht den Schüler geistig und technisch beweglicher; die Überwindung der anfänglichen Scheu erfordert aber Geduld.

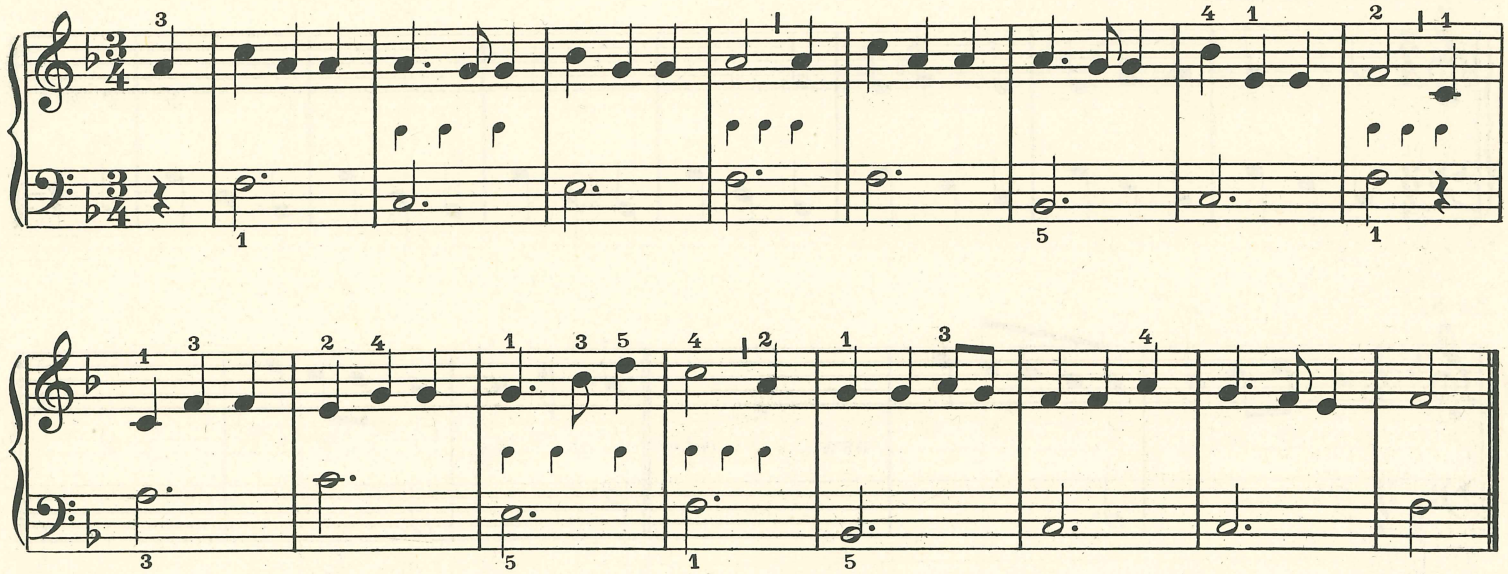
Einführung des Vorzeichens. (Das Zeichen ♭ vorn gilt für alle Noten *h* des Stückes.)

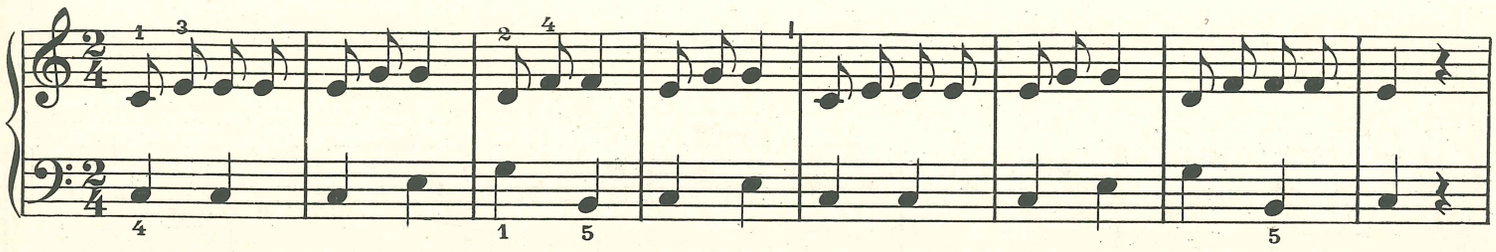


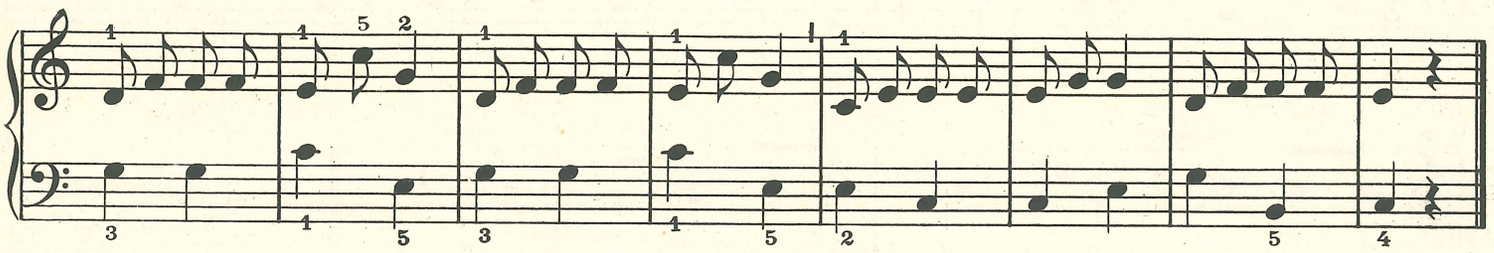
Übungen in C- und F- dur. Punktierte Halbe.



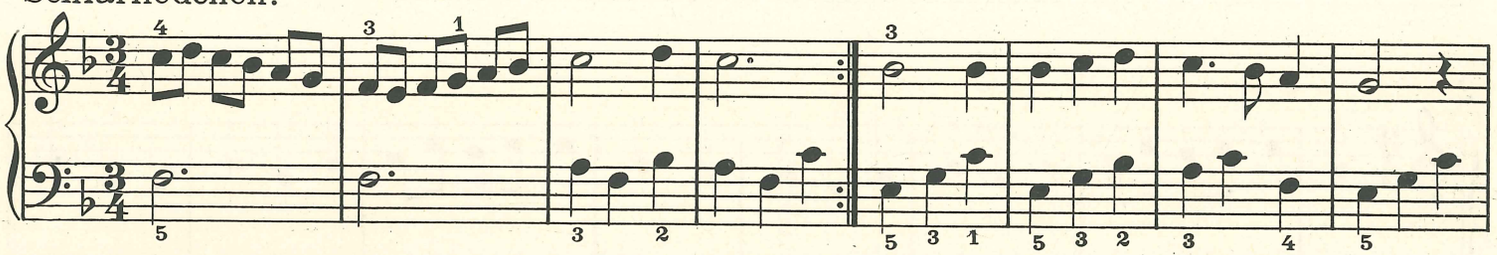
Kinderlied. (Erst jede Hand allein, dann je 2-4 Takte zusammen, anfangs ohne, dann mit Bindung.)

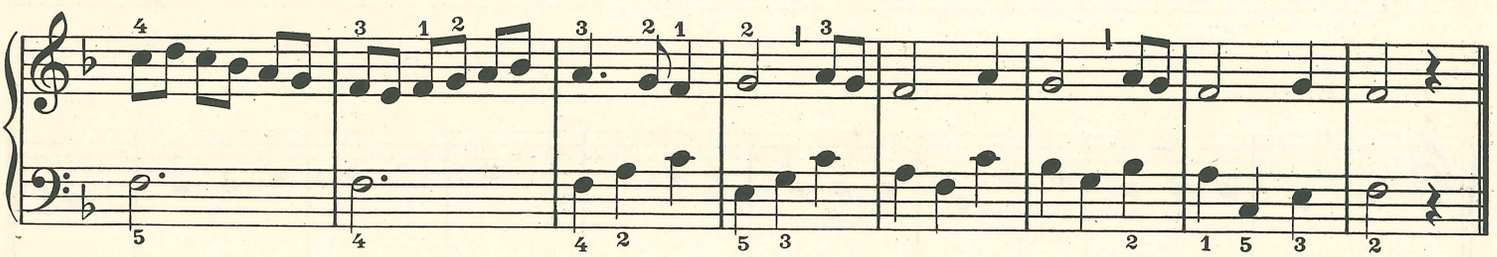




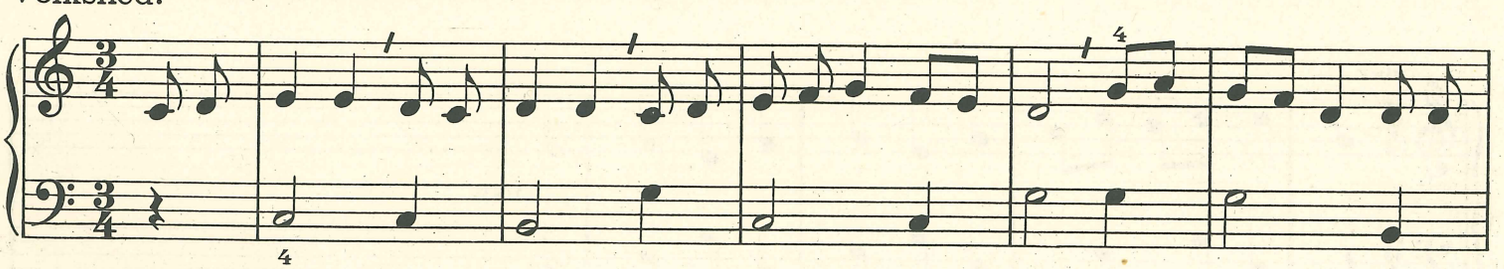


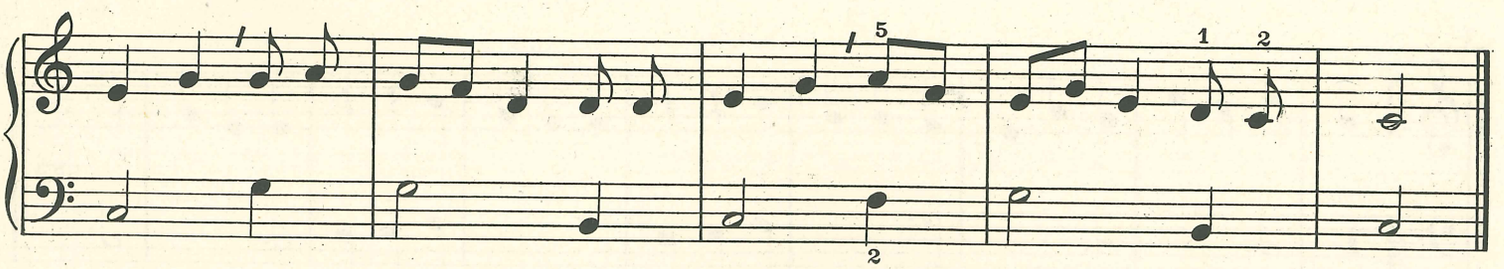
Schlafliedchen.





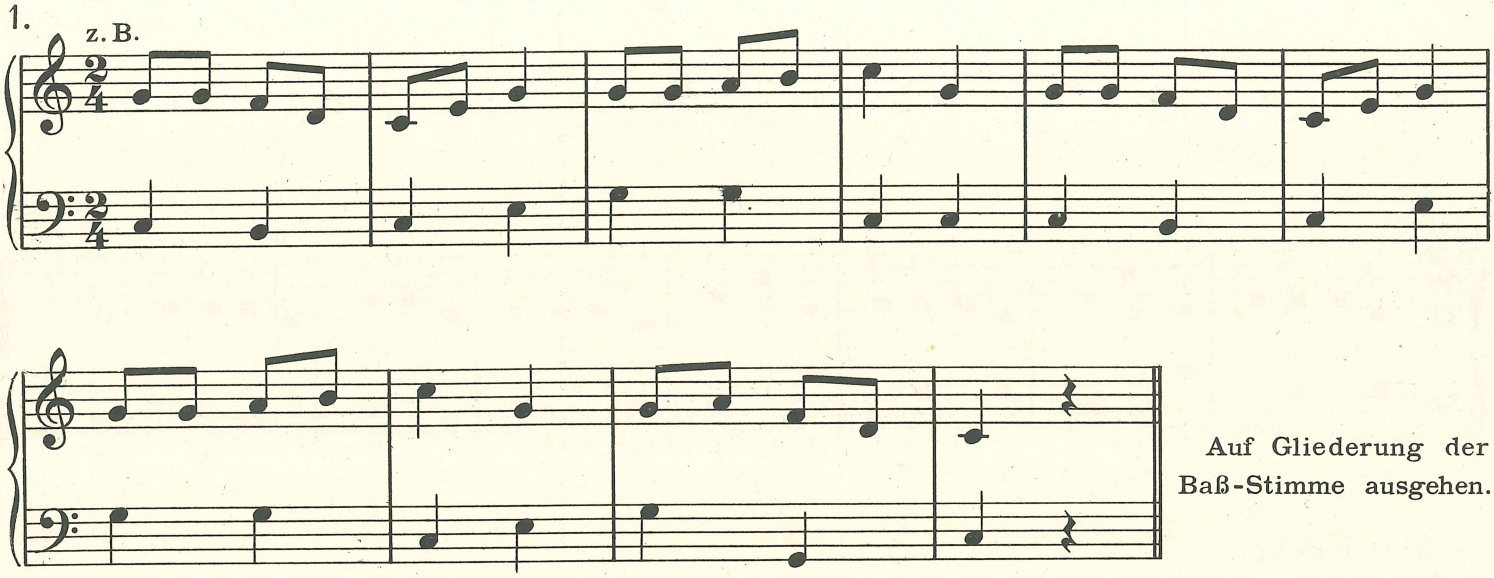
Volkslied.





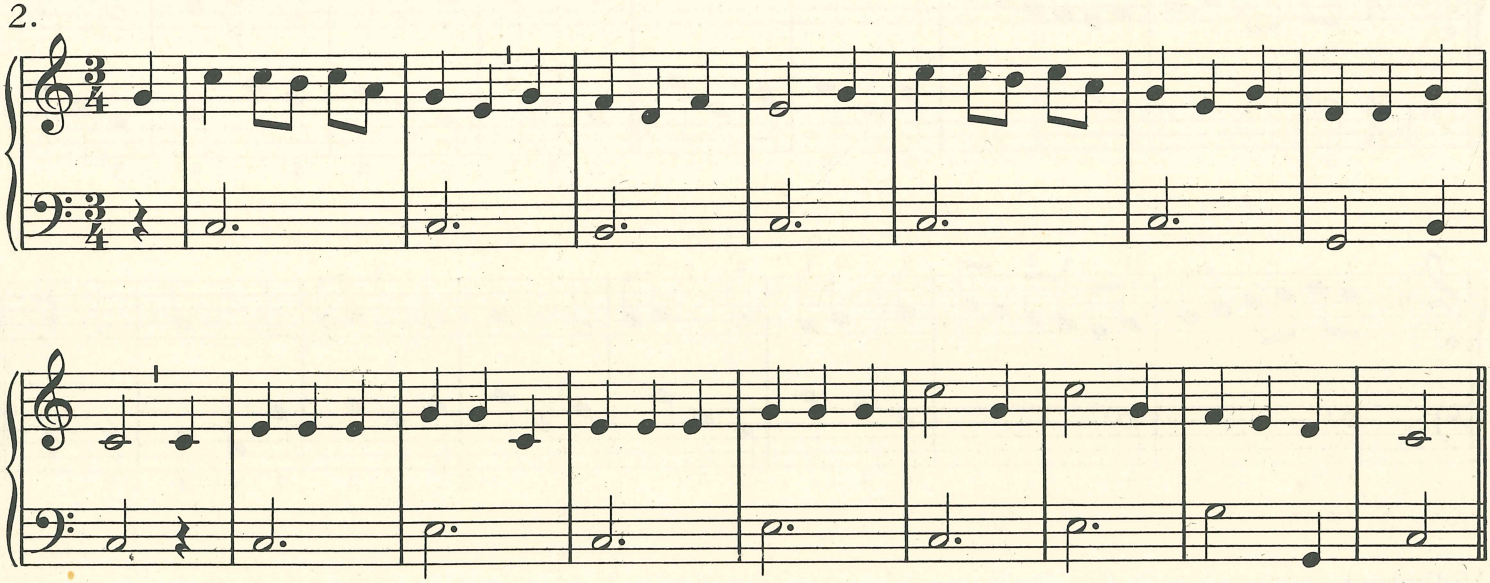
Die Lieder Seite 12 wiederholen (kurze Lernzeit) und eine Baß-Stimme dazu suchen (oder nach den Noten spielen).

1.

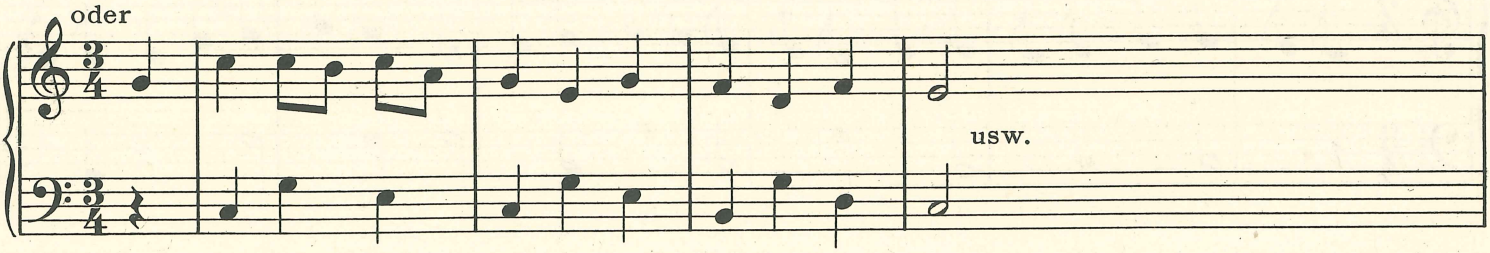


Auf Gliederung der Baß-Stimme ausgehen.

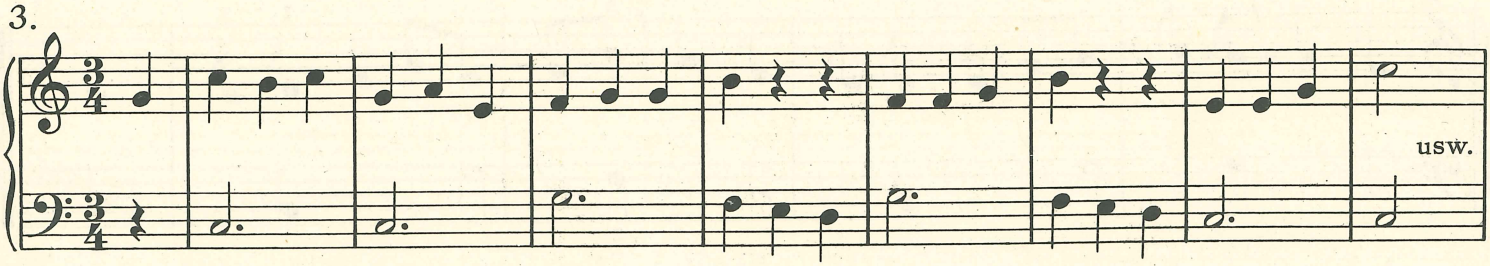
2.



oder

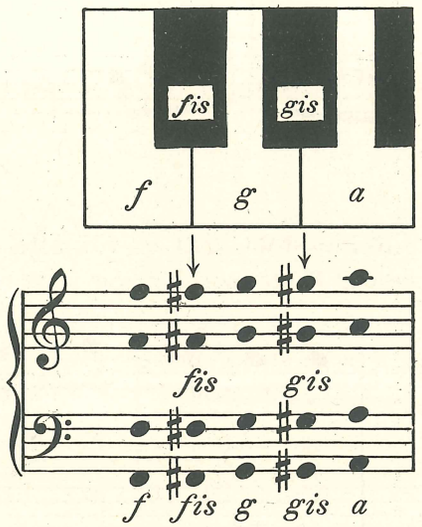


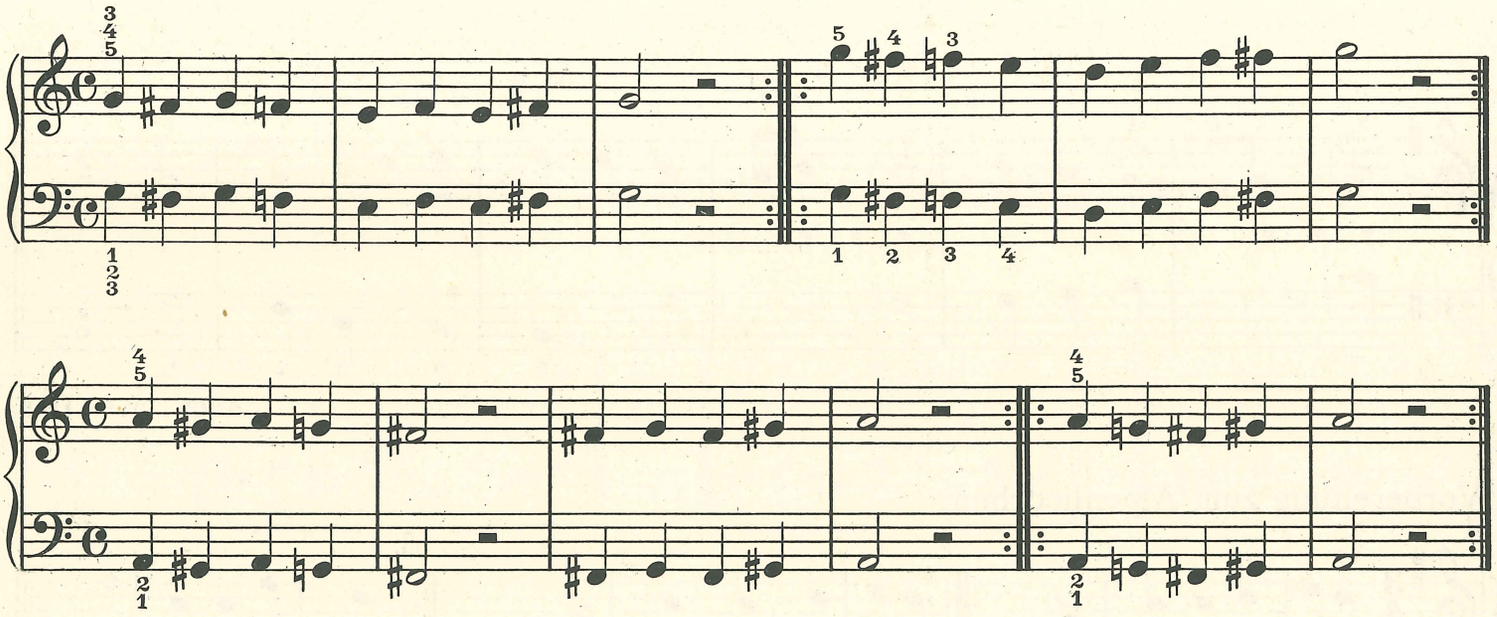
3.



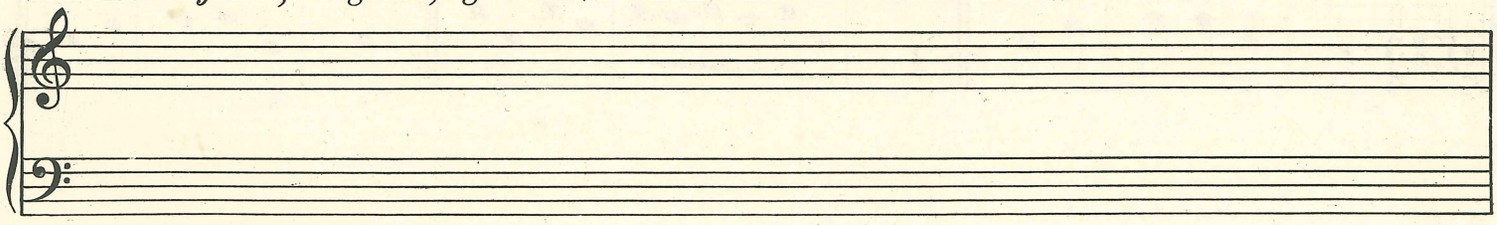
Einführung von ♯ und ♮.

Hierzu Einführung Nr. 9*)

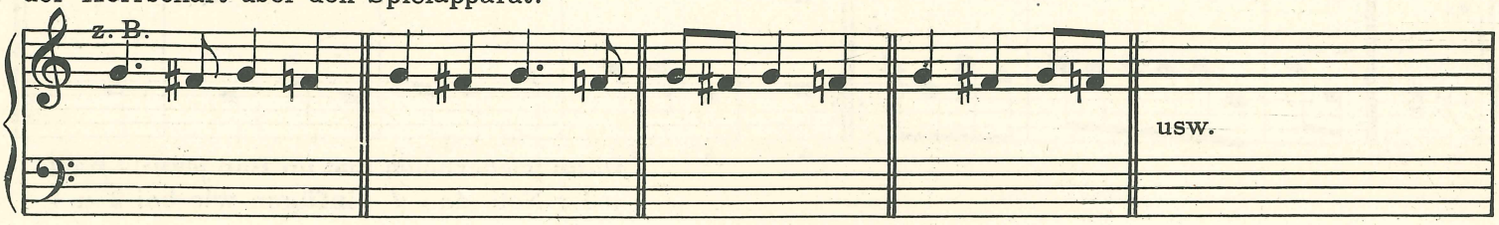




Schreibe: *d fis a, e gis h, g b d* (in allen Oktaven). Weitere Diktate.

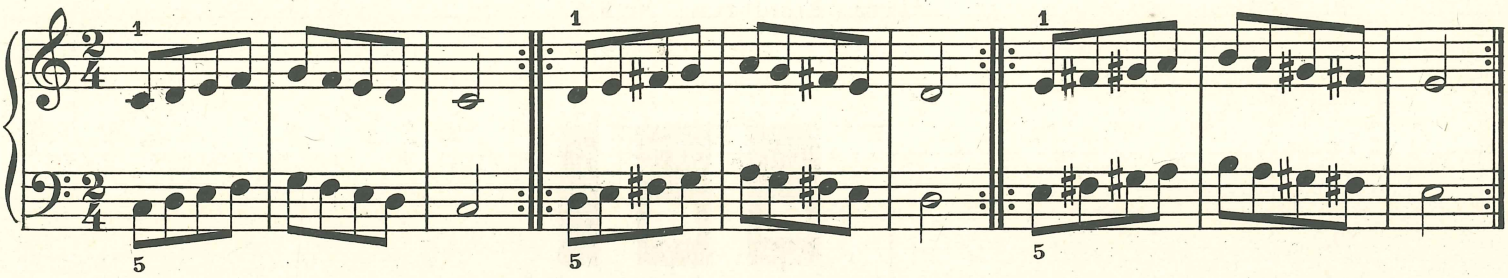


Auch rhythmische Varianten spielen lassen, aber nur nach Gehör. Sie dienen der Bildung des Ohrs und der Herrschaft über den Spielapparat.

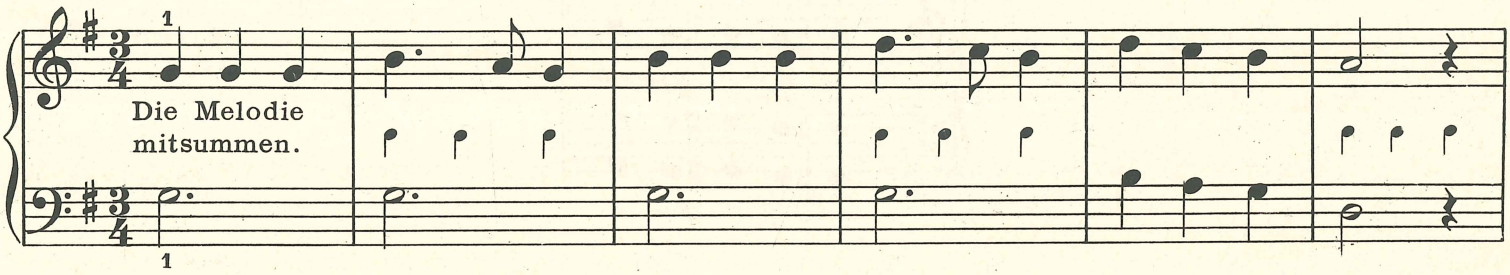


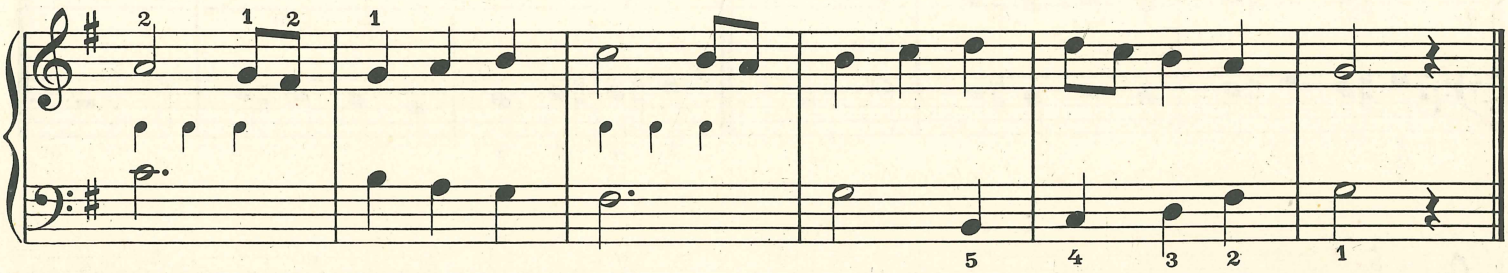
*) siehe Seite VII

Fünffingerübung mit beiden Händen.



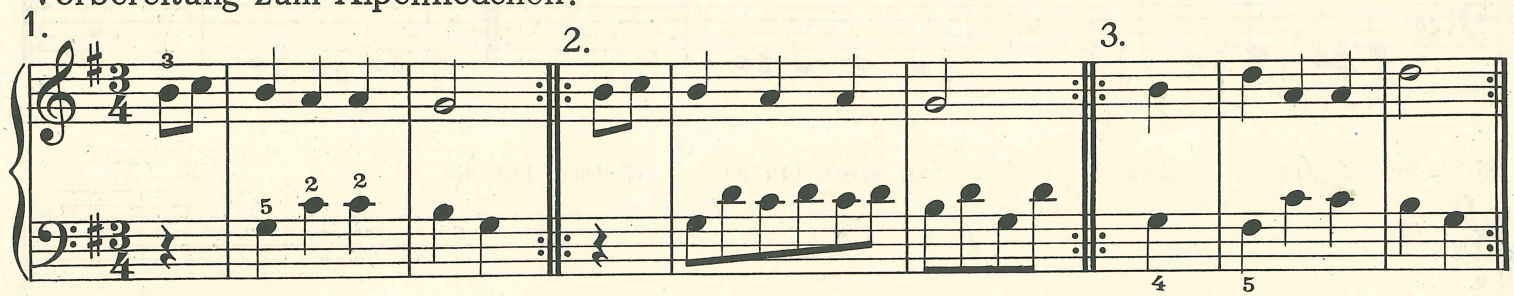
Wenn das Zeichen ♯ am Anfang der Reihe steht, gilt es für alle betreffenden Noten, soweit nichts besonderes angegeben ist. Die rhythmischen Diktate sollten von jetzt an das Studium unterstützen.

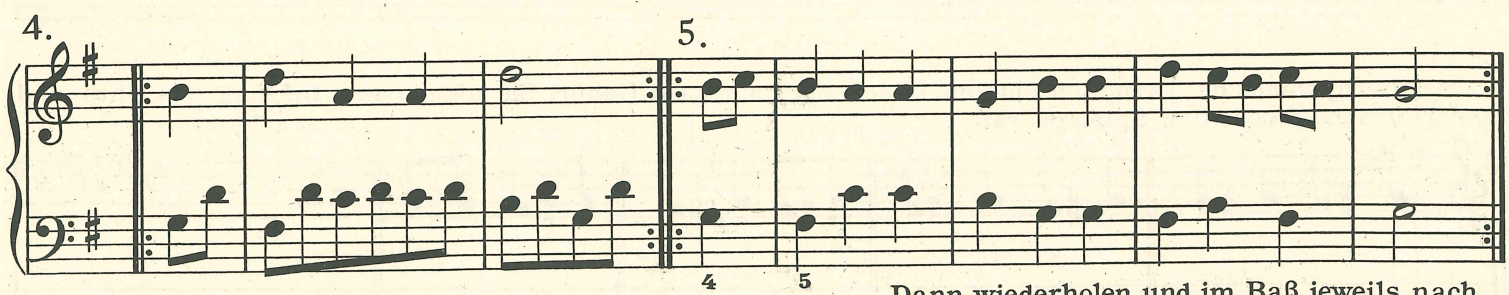




Auch in A-Dur.

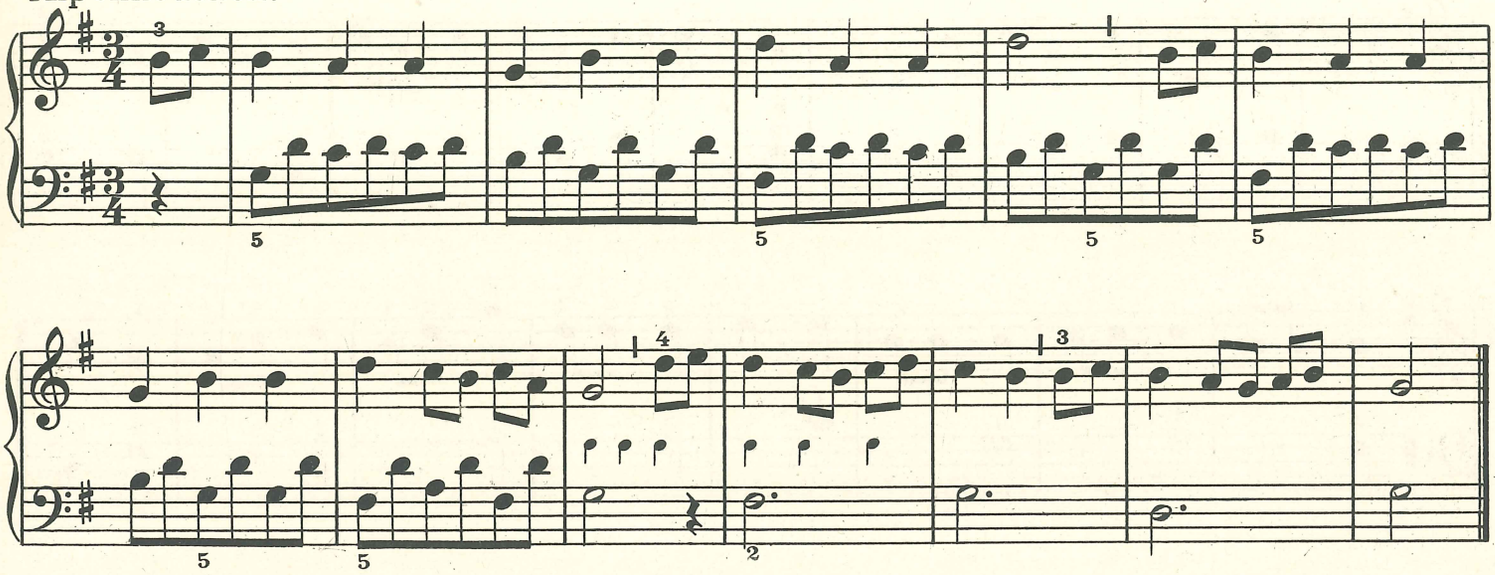
Vorbereitung zum Alpenliedchen.



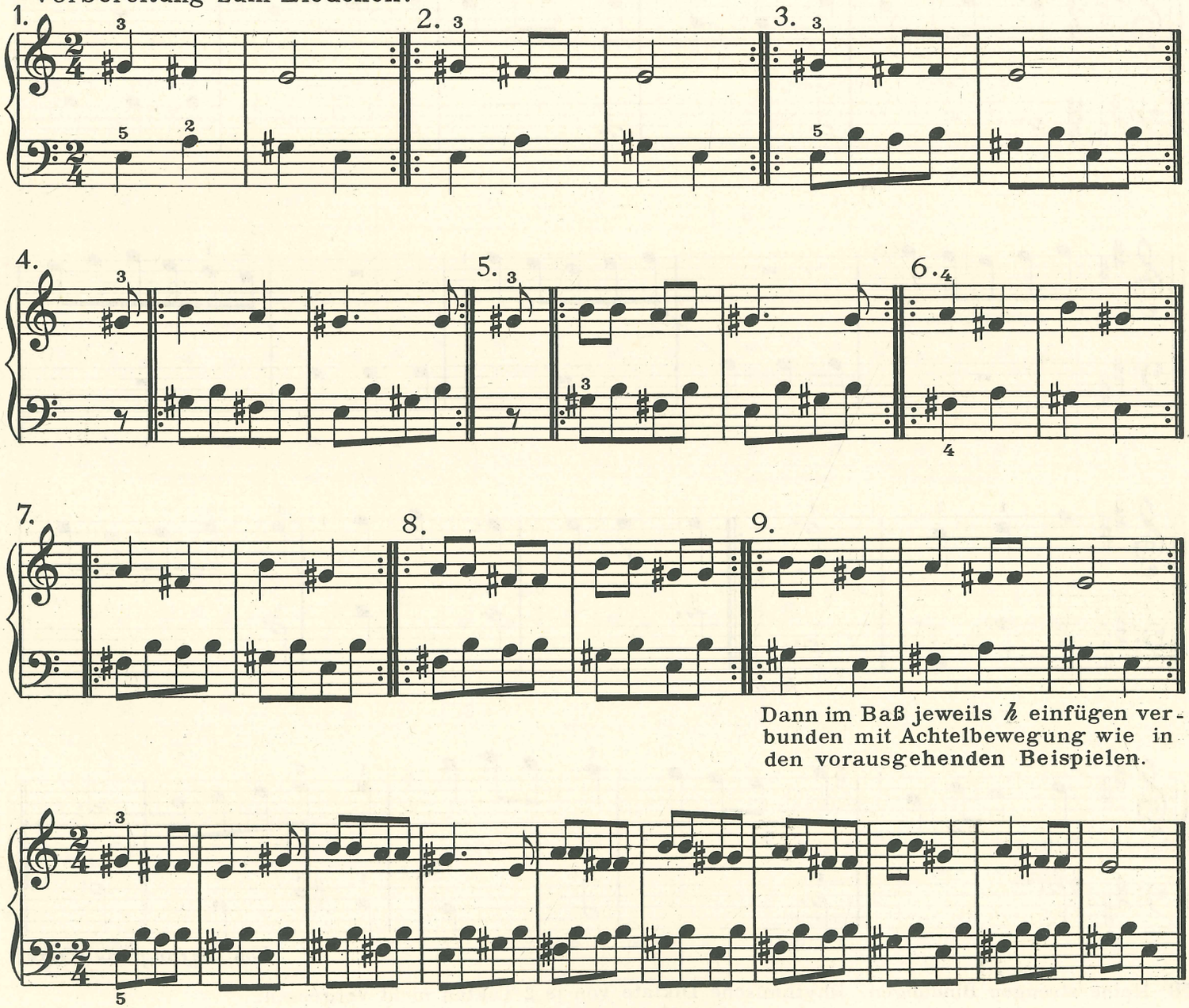


Dann wiederholen und im Baß jeweils nach jeder Note das d einfügen wie bei 2 u. 4.

Alpenliedchen.

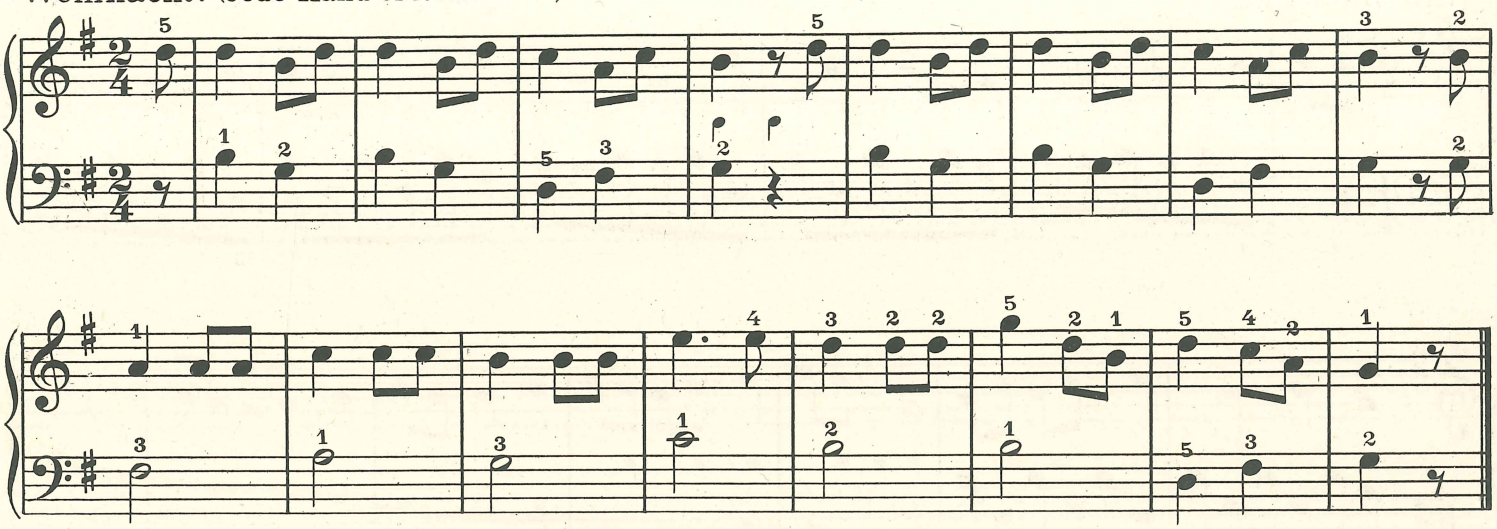


Vorbereitung zum Liedchen.

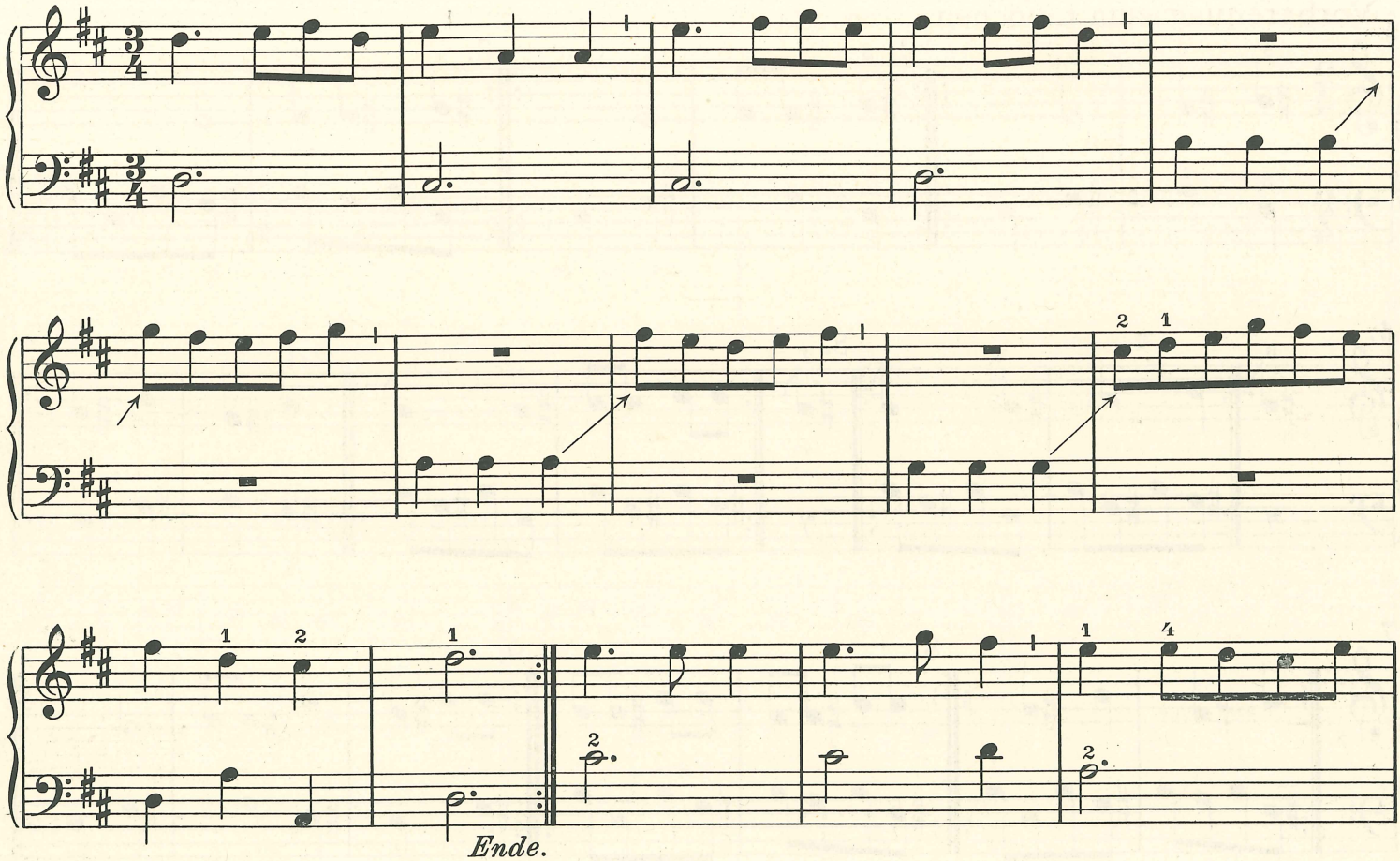


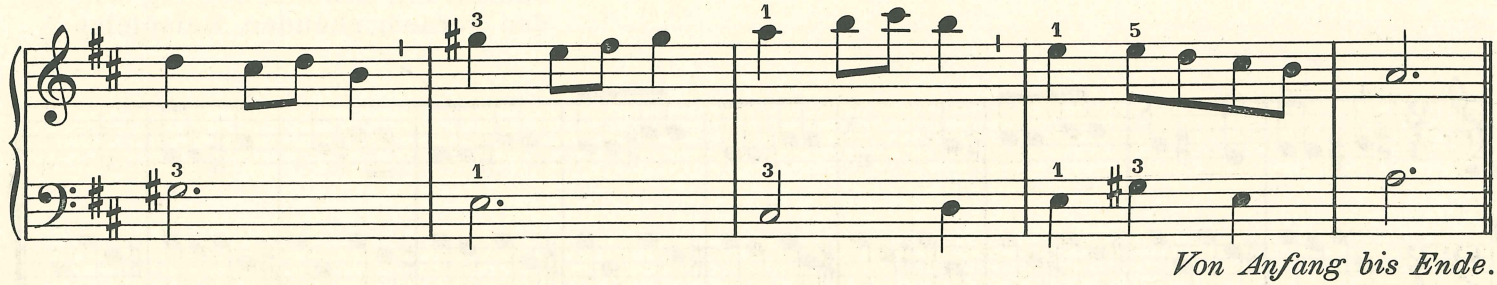
Dann im Baß jeweils *h* einfügen verbunden mit Achtelbewegung wie in den vorausgehenden Beispielen.

Weihnacht. (Jede Hand erst einzeln.)



Einem alten Menuett nachgebildet (ev. Melodie vor- und nachspielen lassen).

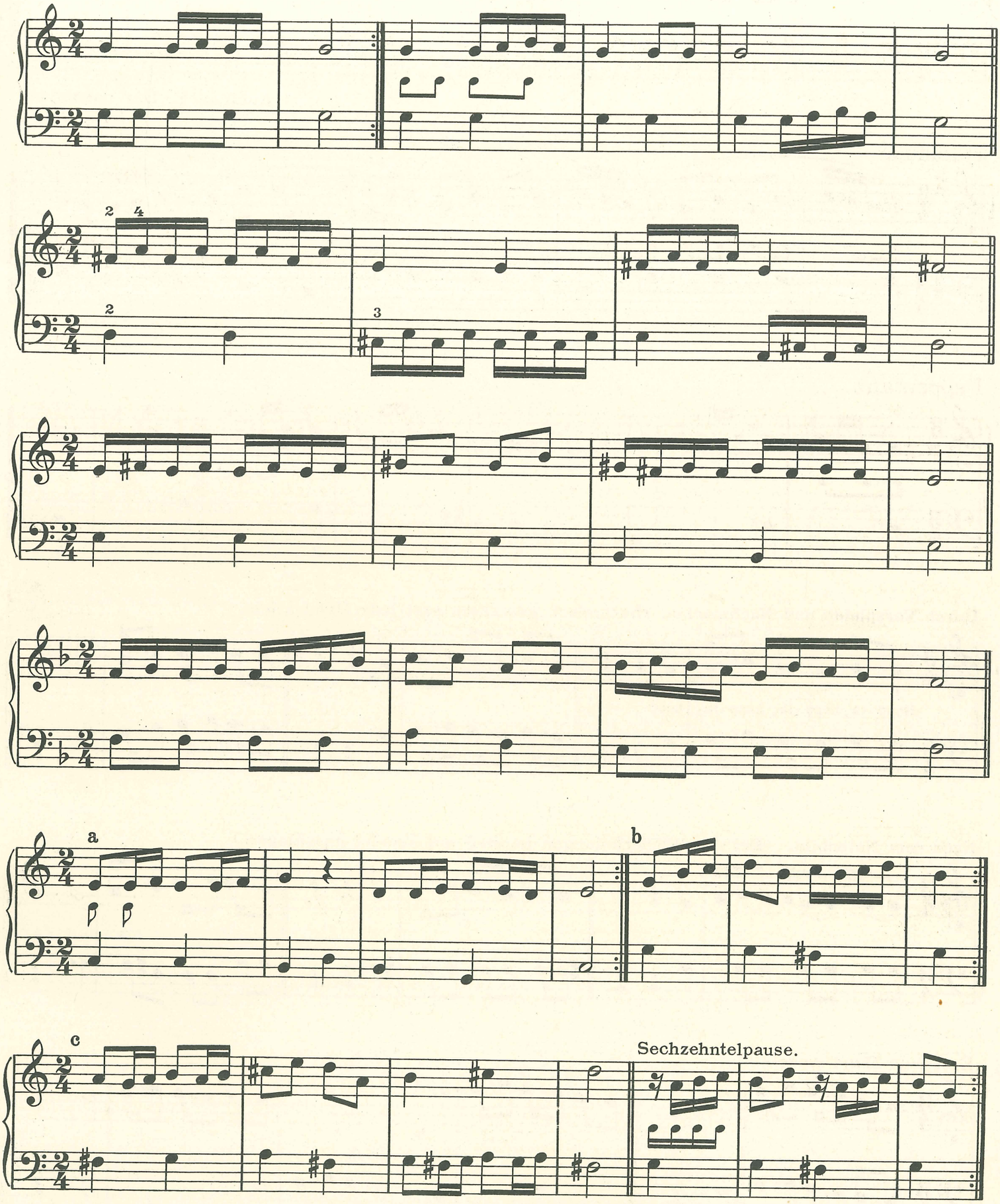




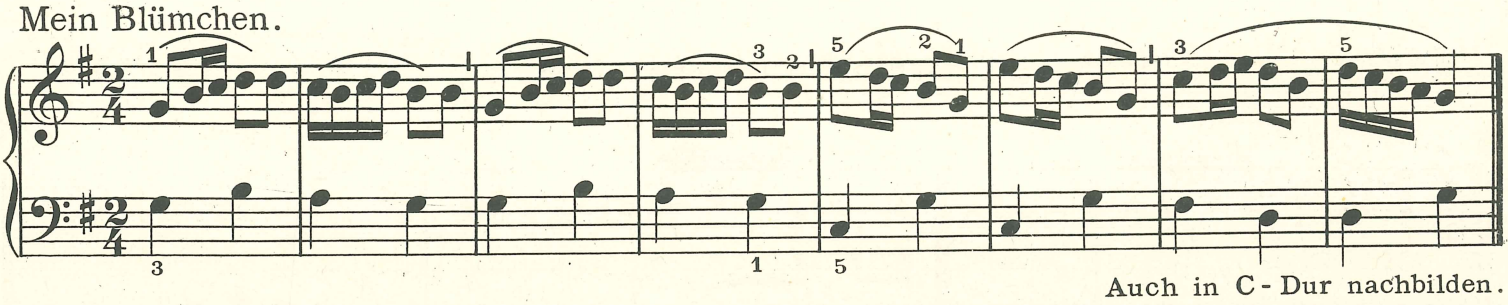
NB. Keine strengen Bindungen. Rhythmische Diktate von je 2 Takten nicht vergessen.

Sechzehntel.

(Rhythmische Diktate verwenden.)

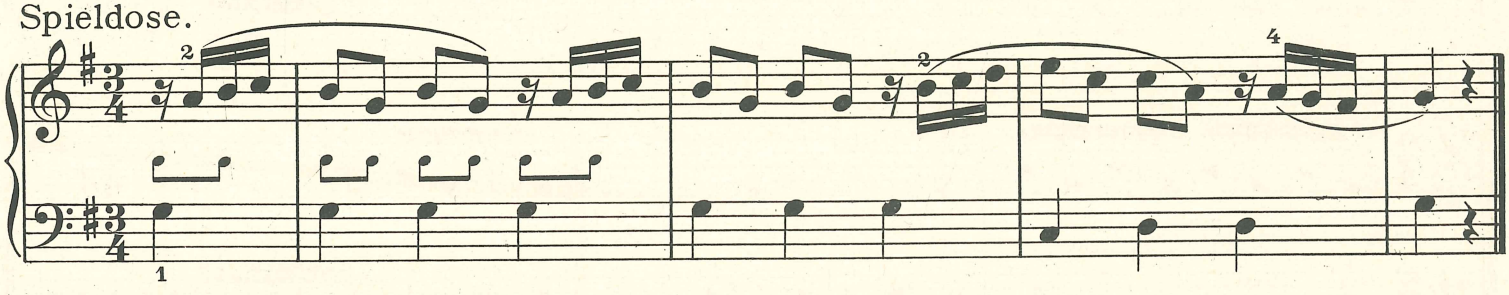


Mein Blümchen.

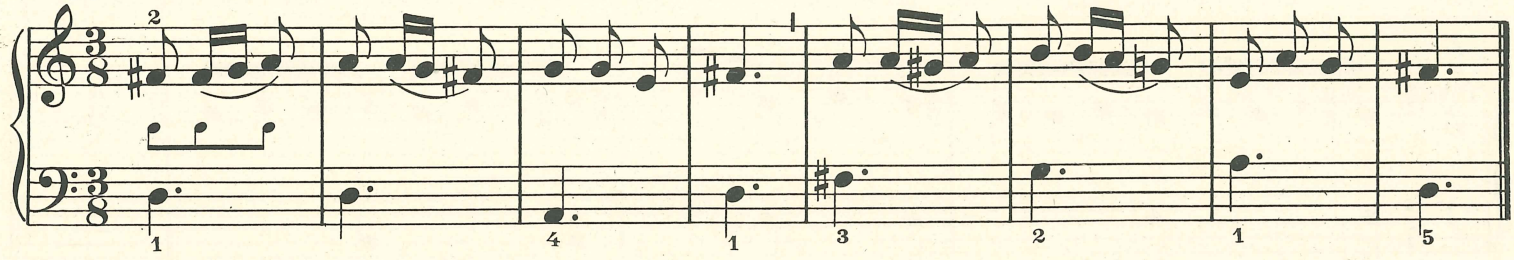


Auch in C-Dur nachbilden.

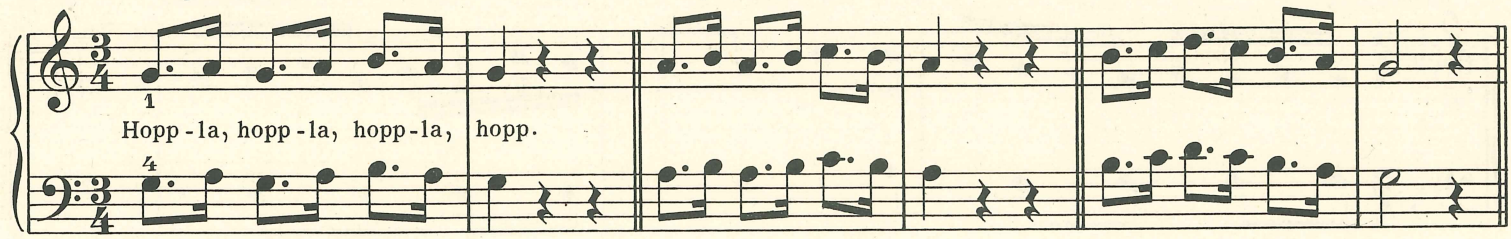
Spieldose.



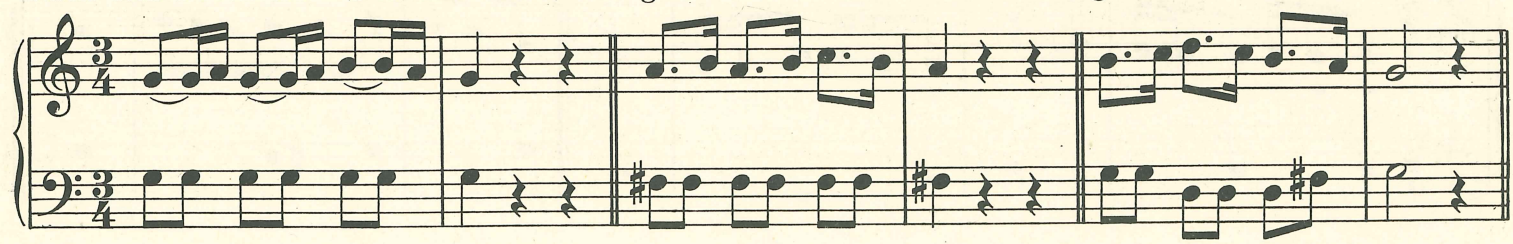
Puppentanz.



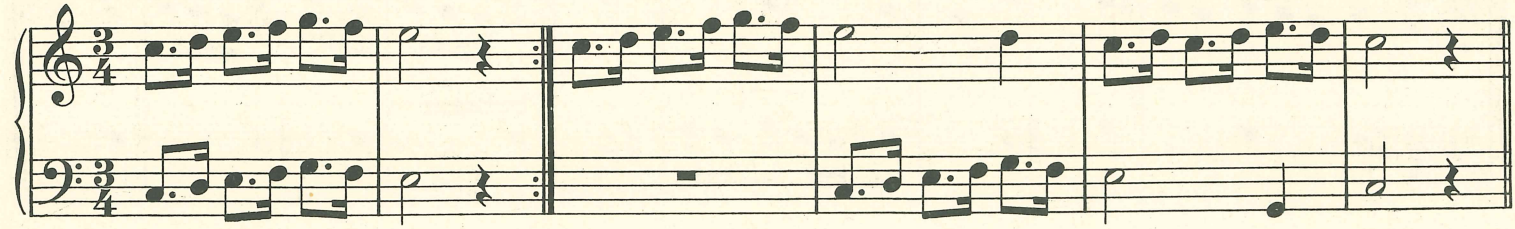
Durch Vorspielen und Nachmachen rhythmisch gestalten, erst jede Hand allein.



Nach dem Notenbild. (Bei den Wiederholungen im Baß nur Viertel anschlagen.)

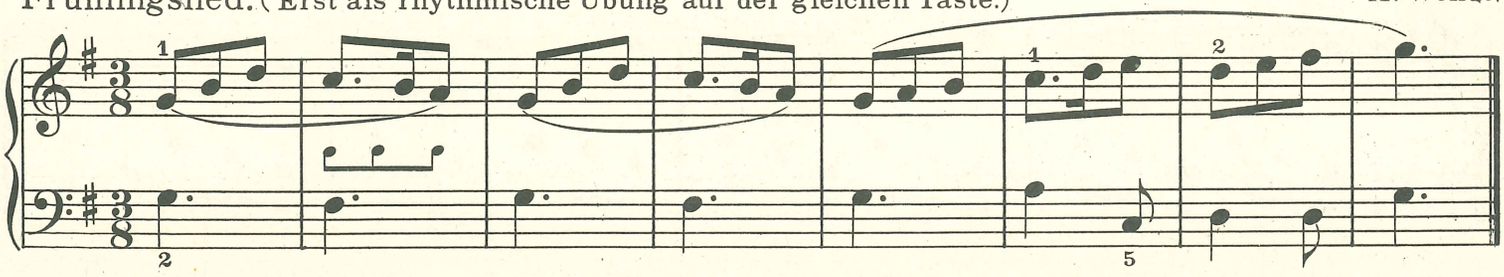


Erst jede Hand einzeln.



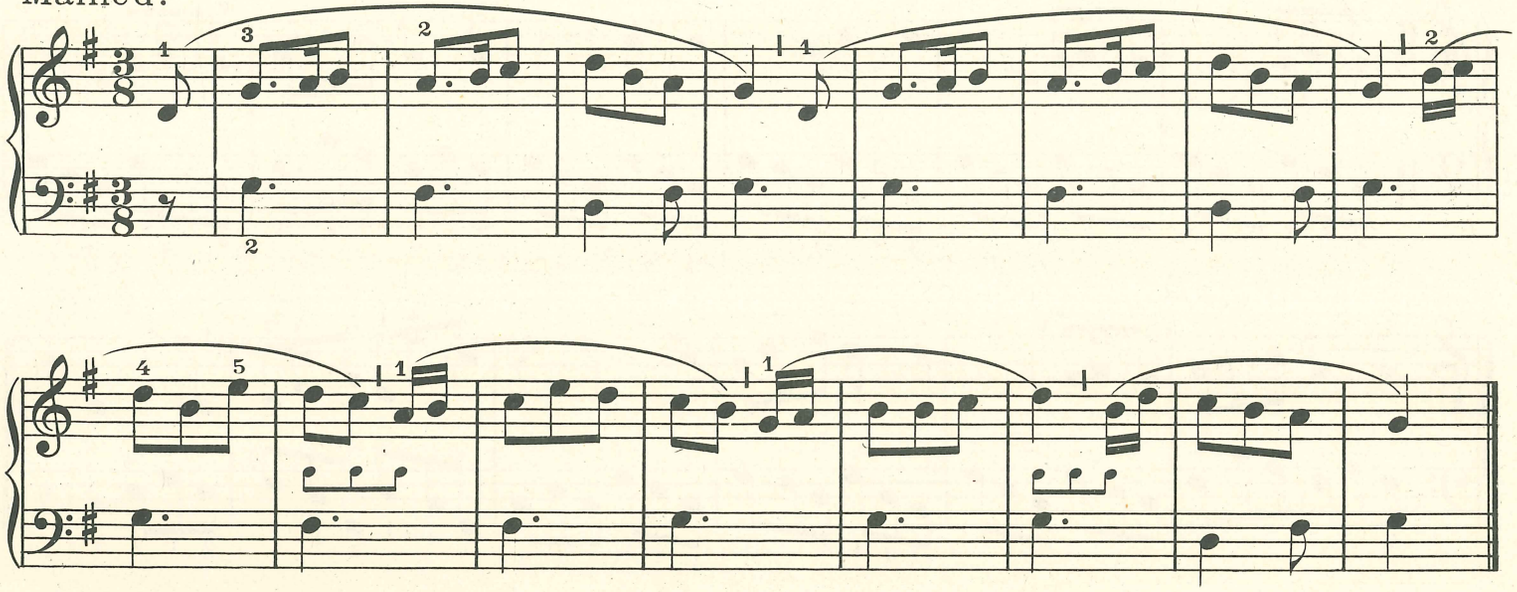
Frühlingslied. (Erst als rhythmische Übung auf der gleichen Taste.)

A. Wendt.

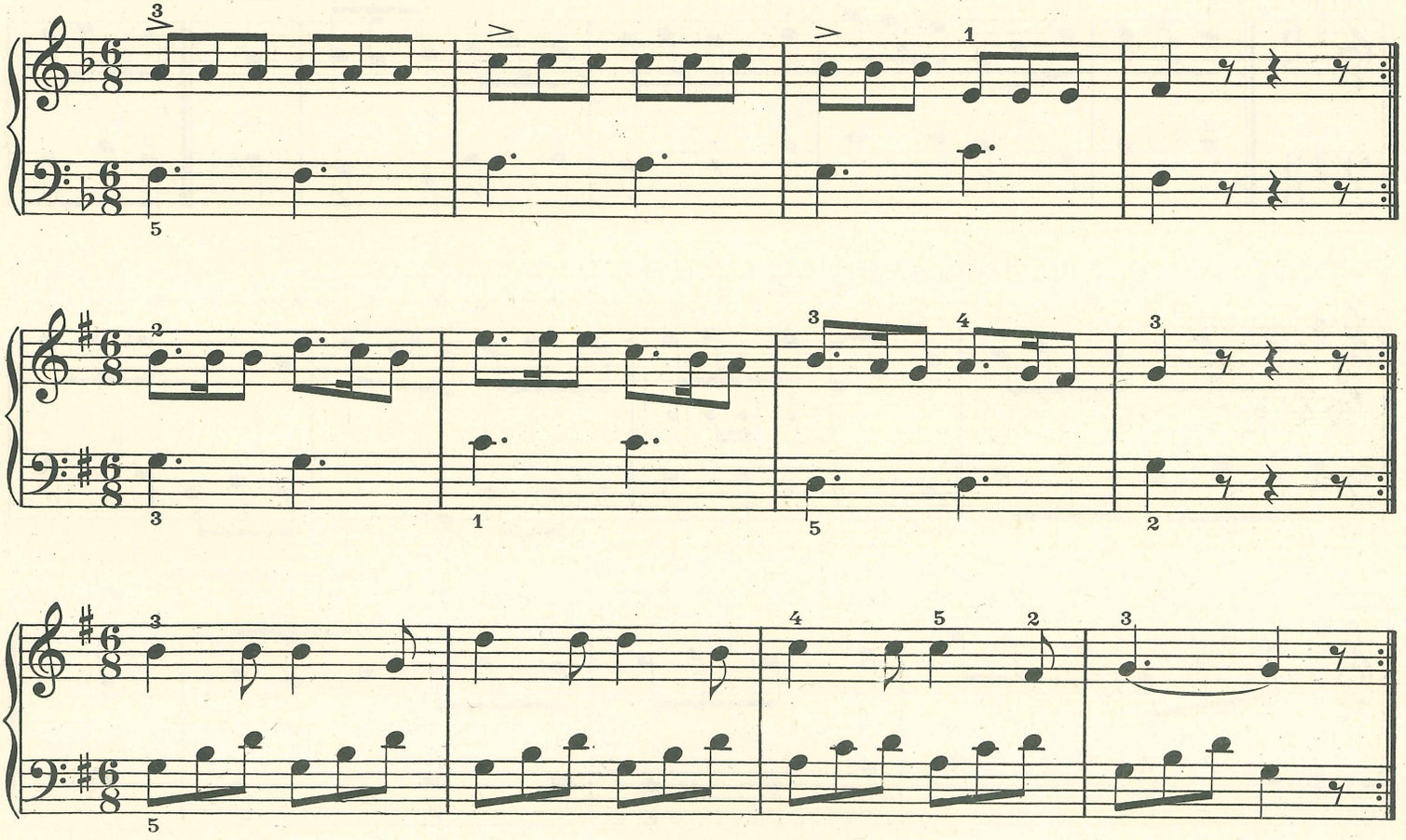


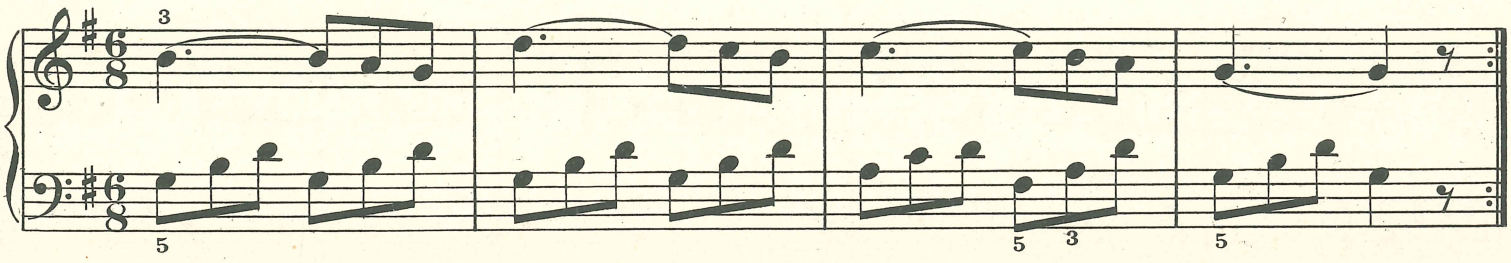
Mailied.

Nach Schäublin.

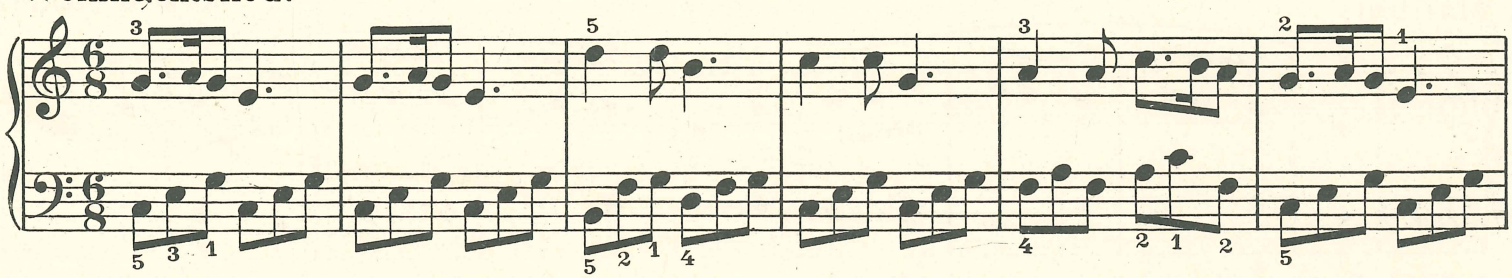


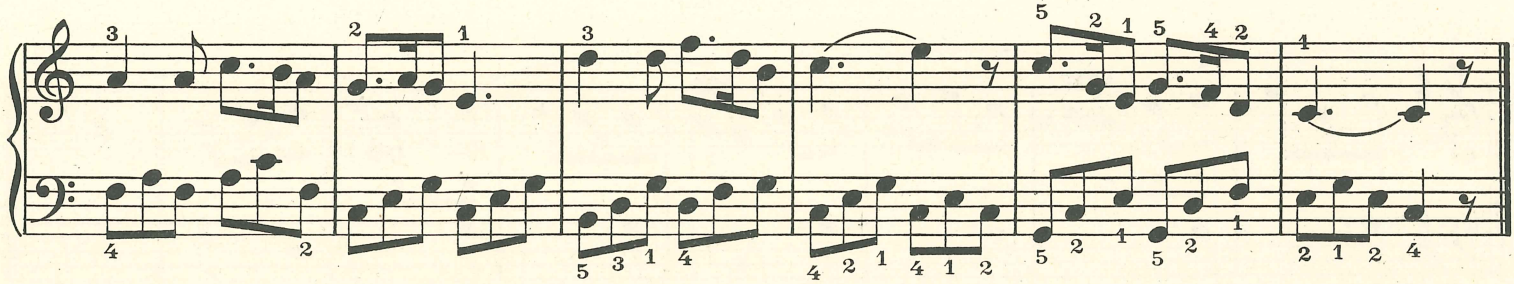
Sechsachtel Takt.





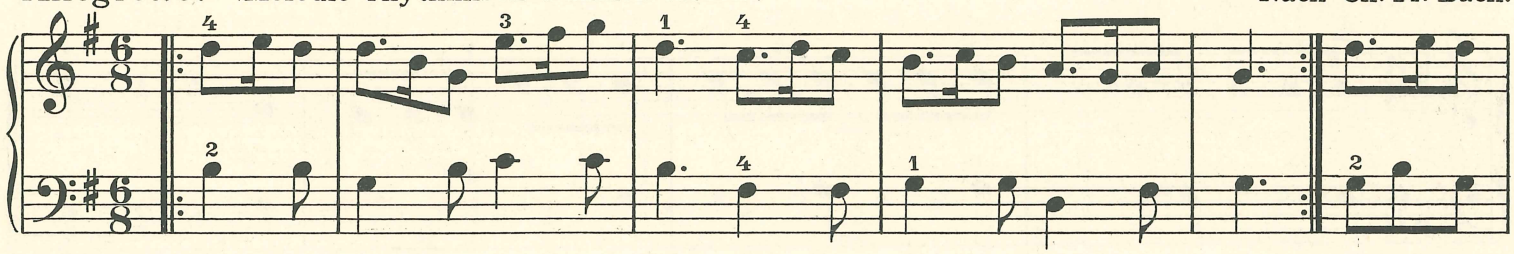
Weihnachtslied.

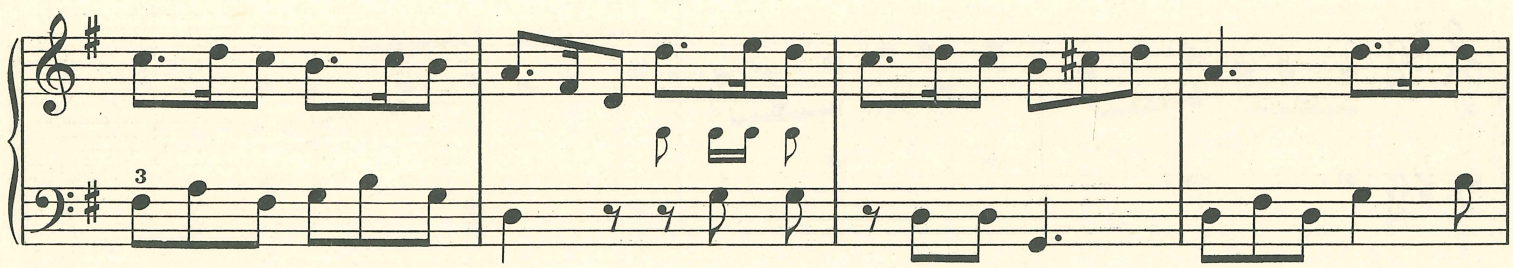


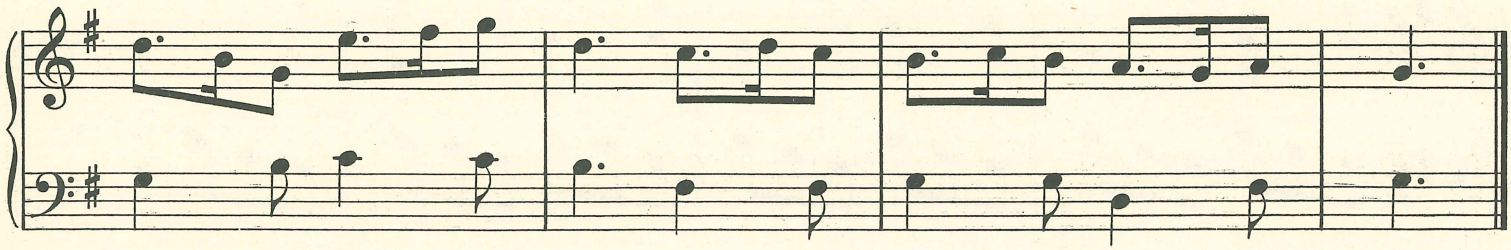


Allegretto. (Melodie rhythmisch summen lassen.)

Nach Ch. Fr. Bach.

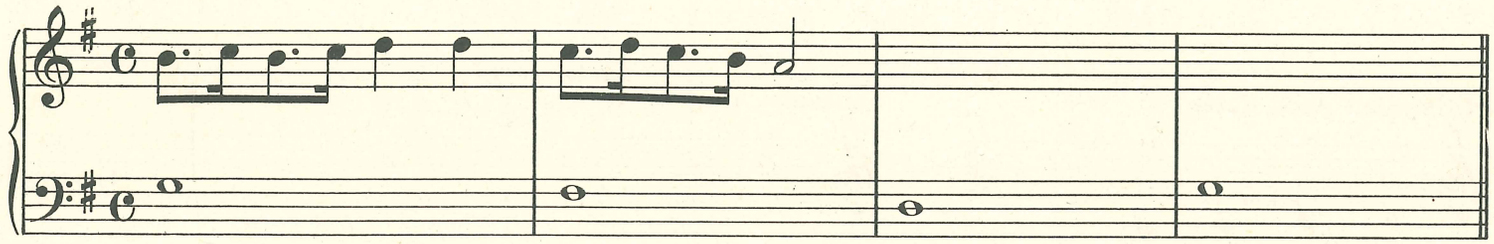


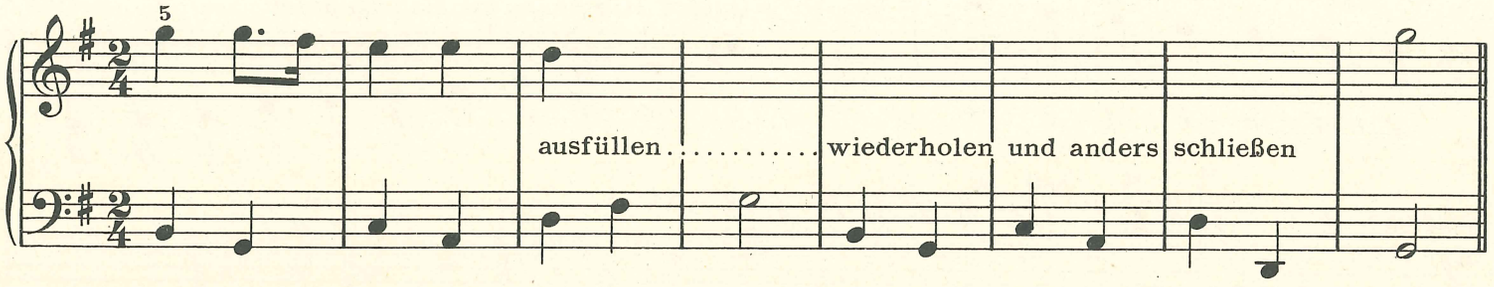




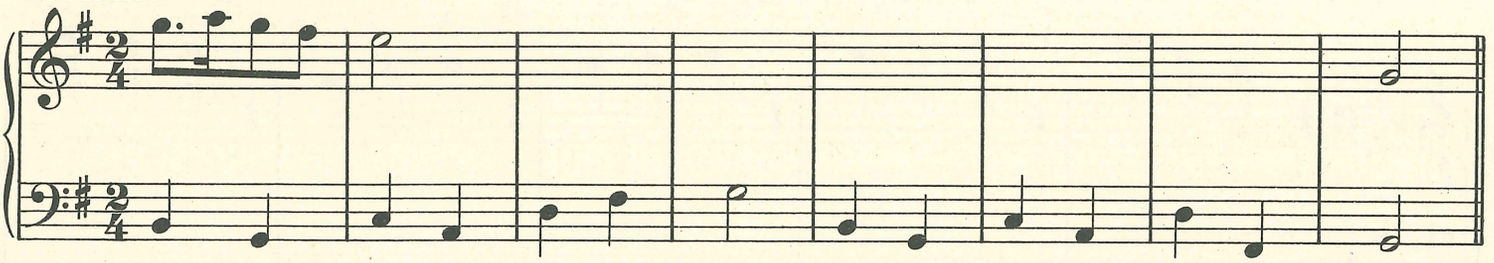
Improvisation mit punktierten Rhythmen.

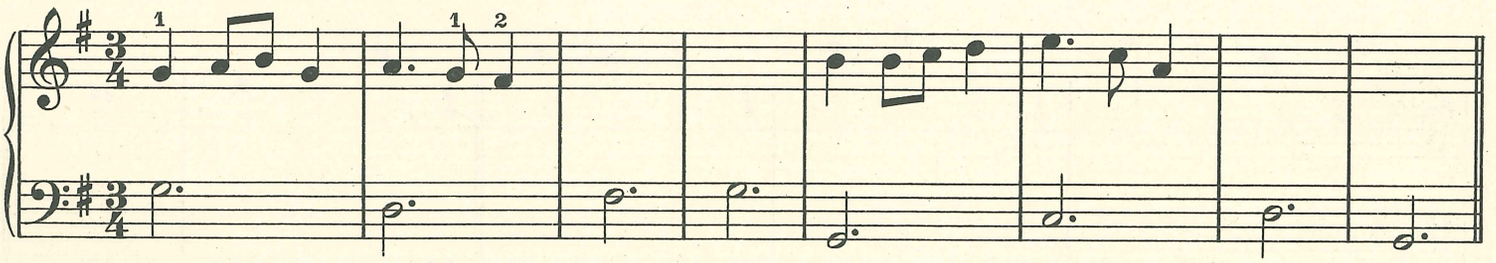
Die Motive sind durch Vor- und Nachspielen bekannt zu machen.
Das freie Arbeiten mit den Rhythmen erleichtert ihre Beherrschung in hohem Maße.



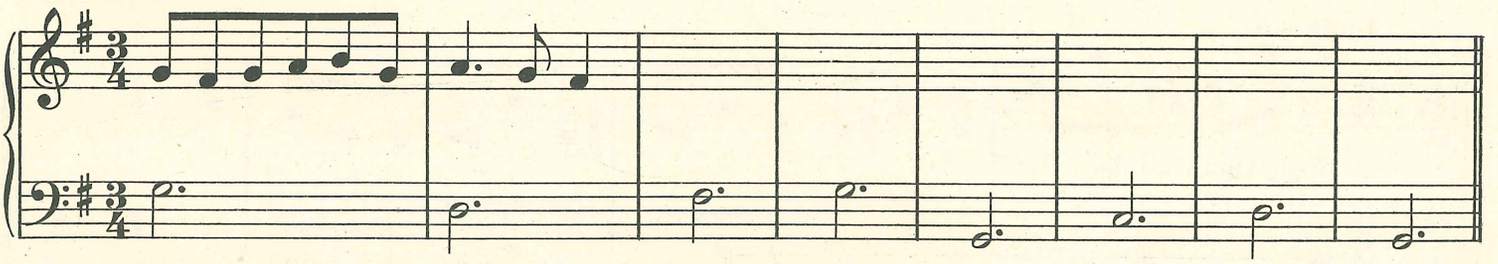


Variante.





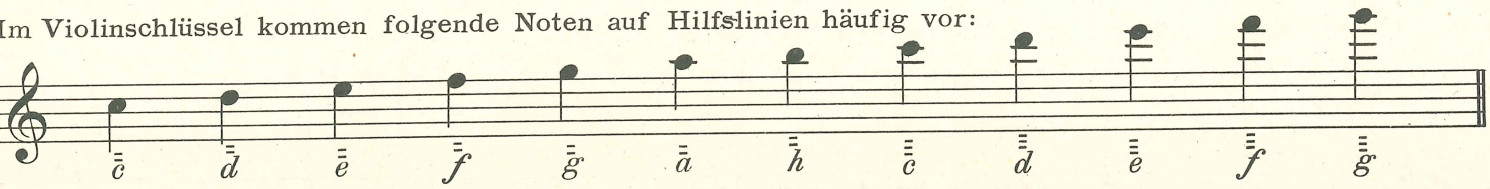
Variante.



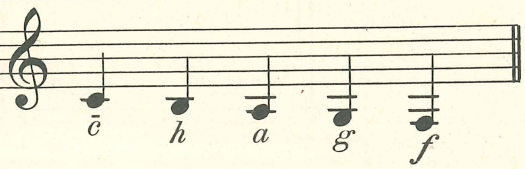
Die rhythmischen Varianten in Diktaten verwerten.

Erweiterte Benutzung von Hilfslinien.

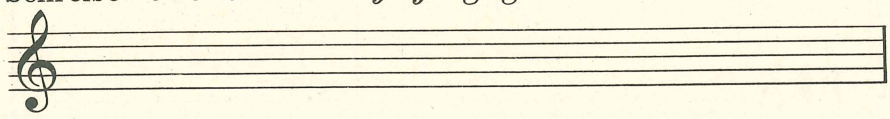
Im Violinschlüssel kommen folgende Noten auf Hilfslinien häufig vor:



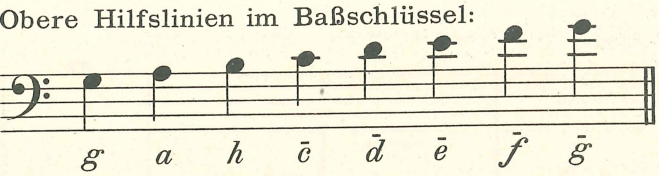
Hilfslinien nach unten:



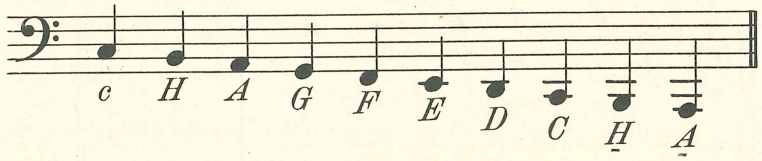
Schreibe: c̄ c̄ d̄ d̄ ē ē f̄ f̄ ḡ ḡ



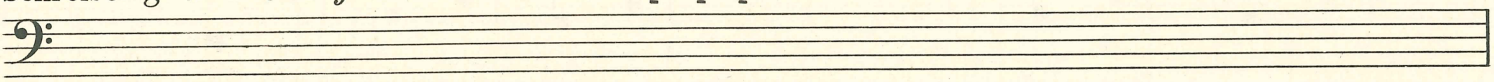
Obere Hilfslinien im Baßschlüssel:

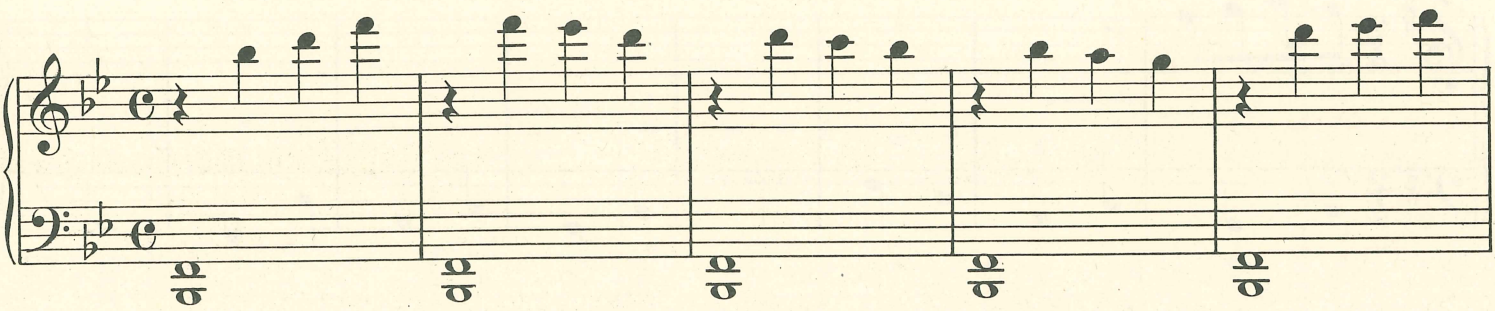


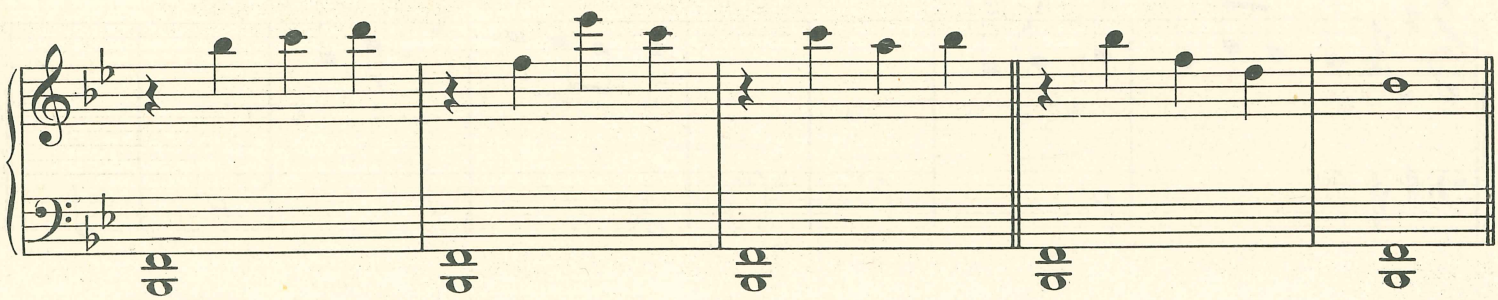
Untere Hilfslinien im Baßschlüssel:



Schreibe: g h a c̄ d̄ f̄ c A G E F D C A H

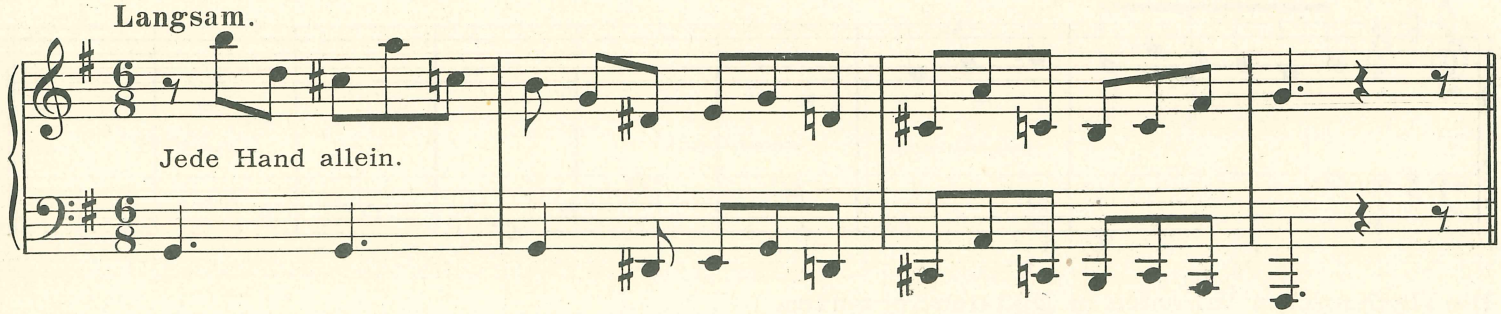






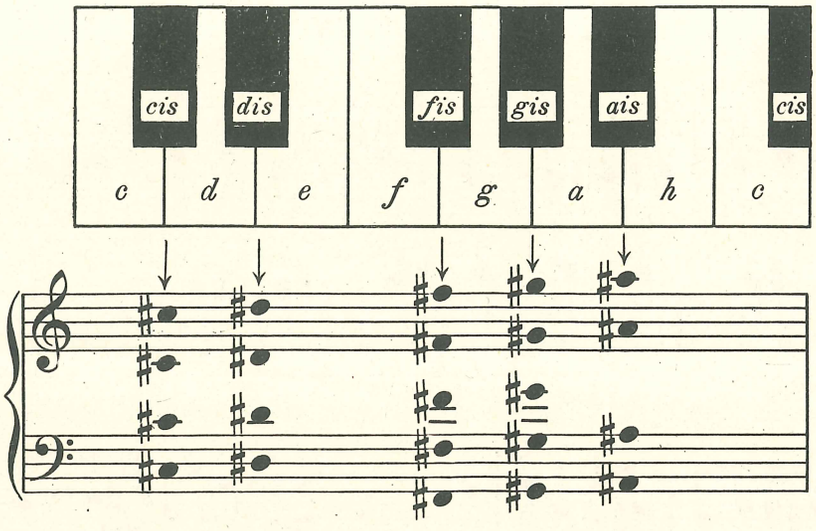
Langsam.

Jede Hand allein.

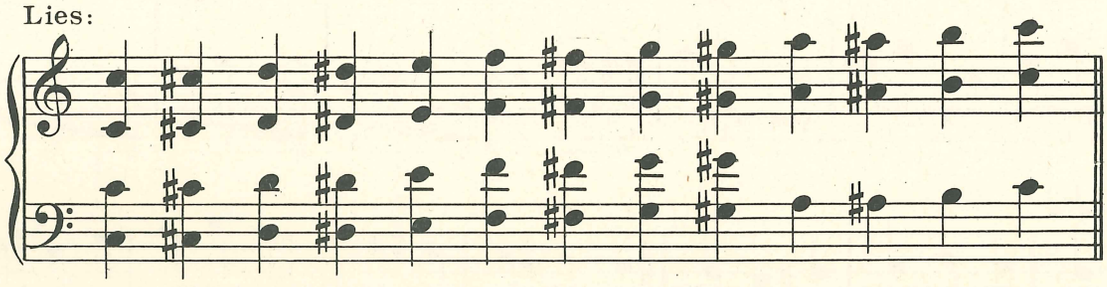


3. Systematische Einführung der Versetzungszeichen (♯ u. ♮)

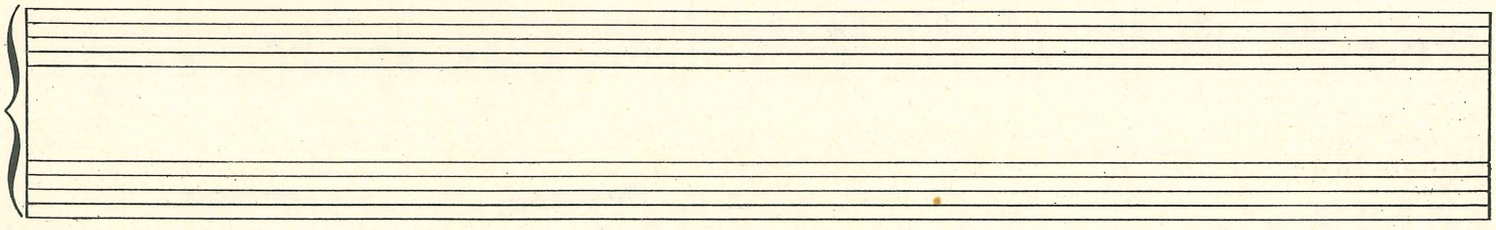
Neue Noten.

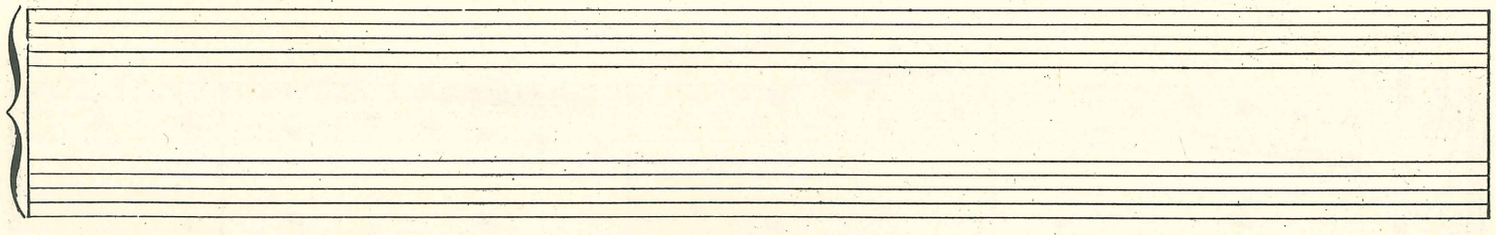


Lies:



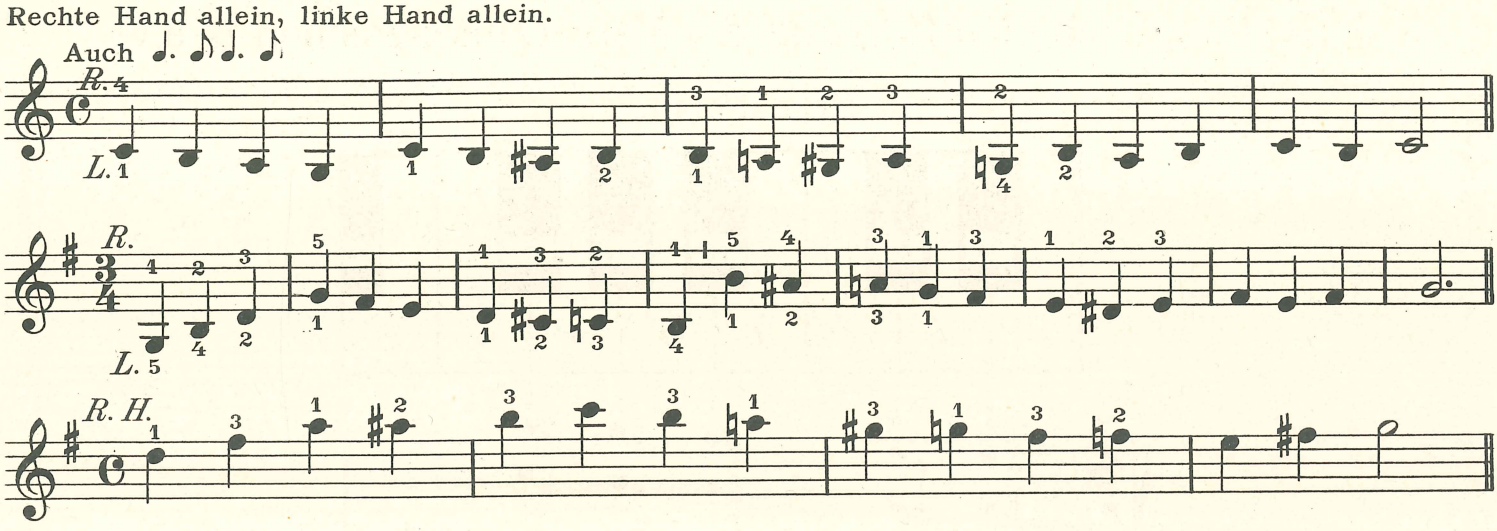
Schreibe (nach Diktat): Der Lehrer zeige verschiedene Töne in den oben genannten Oktaven auf dem Klavier.



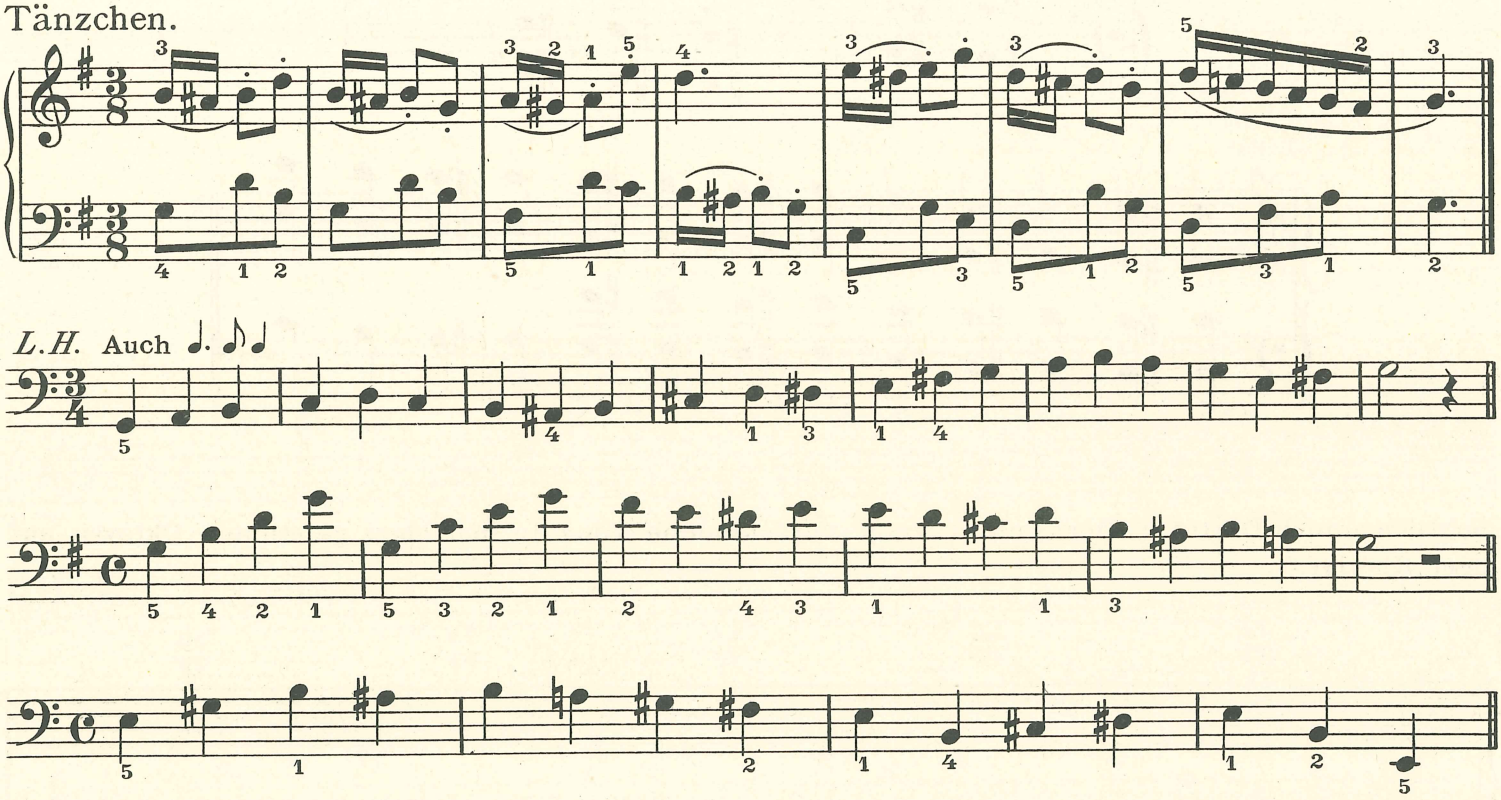


Leseübungen.

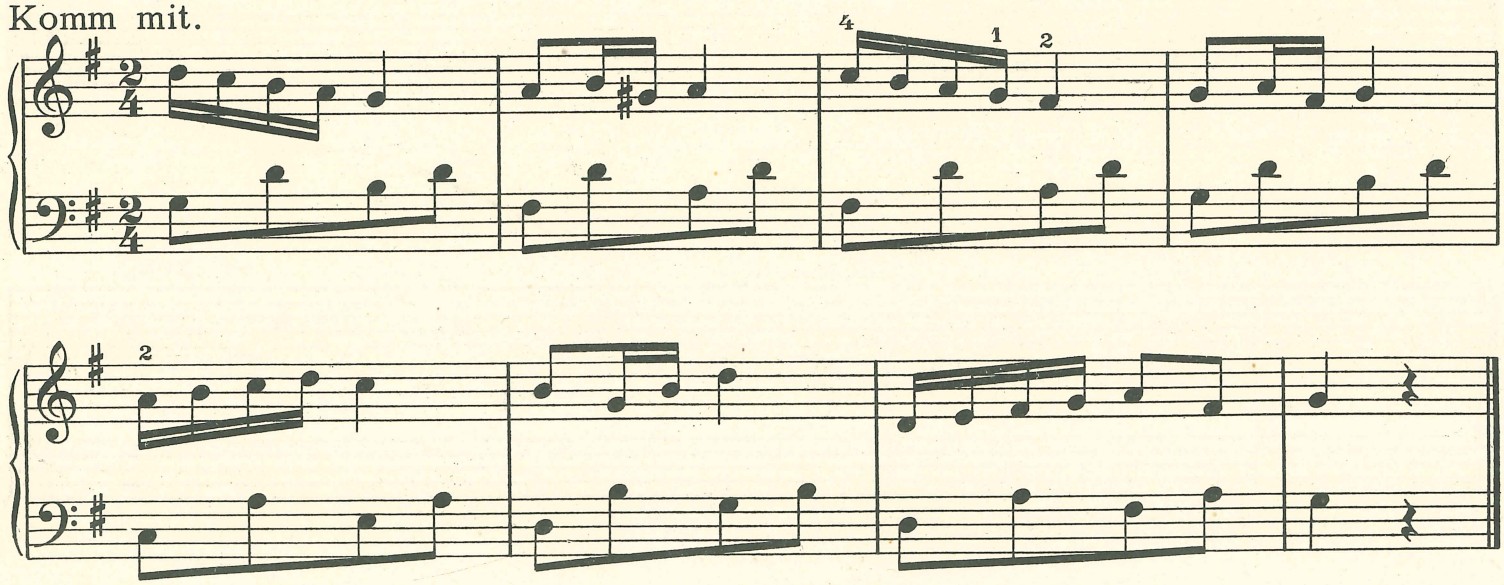
Rechte Hand allein, linke Hand allein.



Tänzchen.



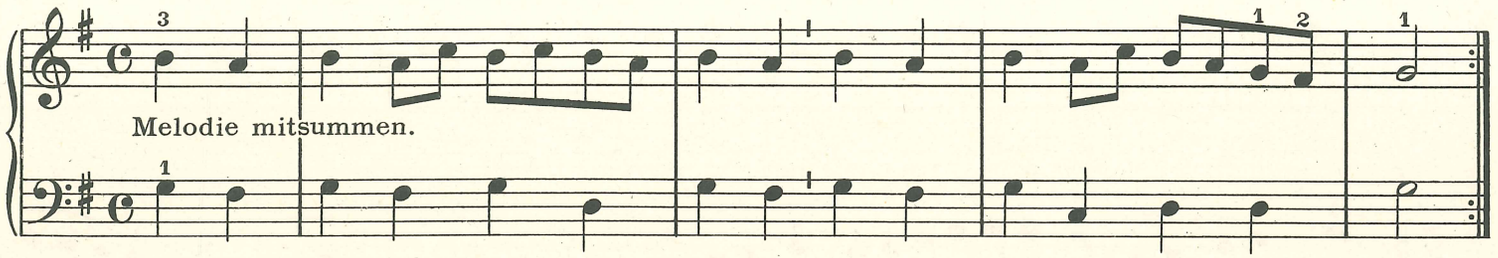
Komm mit.



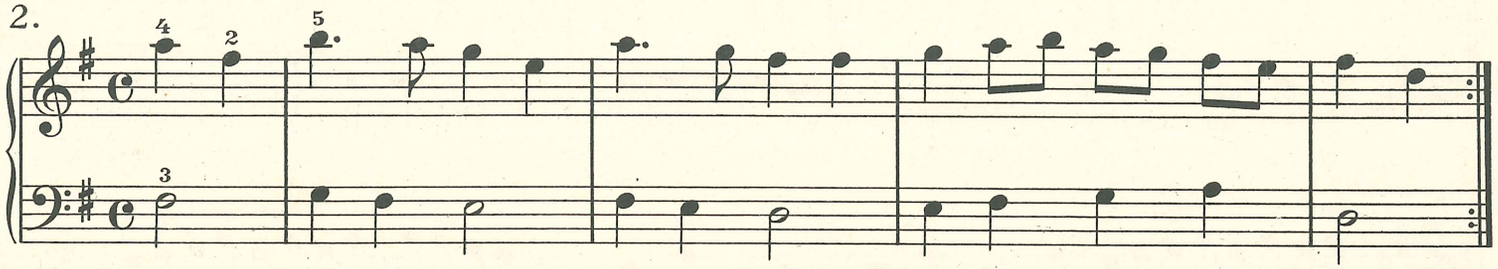
Vorbereitung zur Gavotte von Couperin.

Freie Verwertung der Motive.

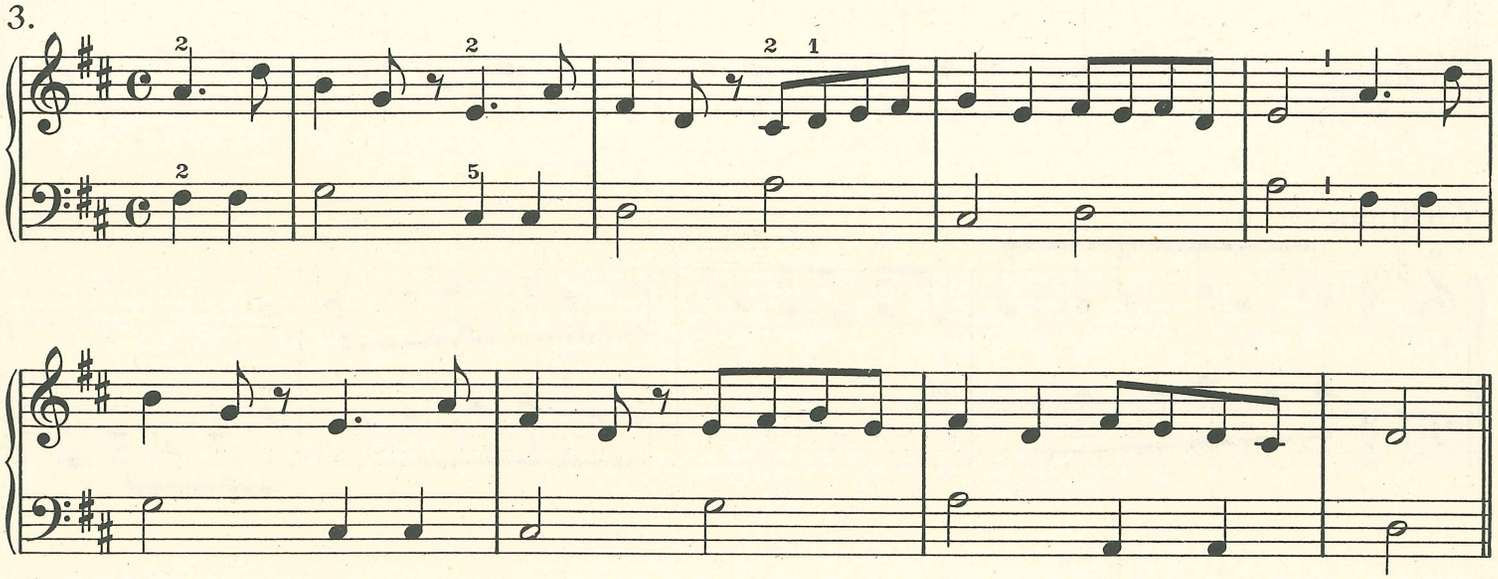
1.



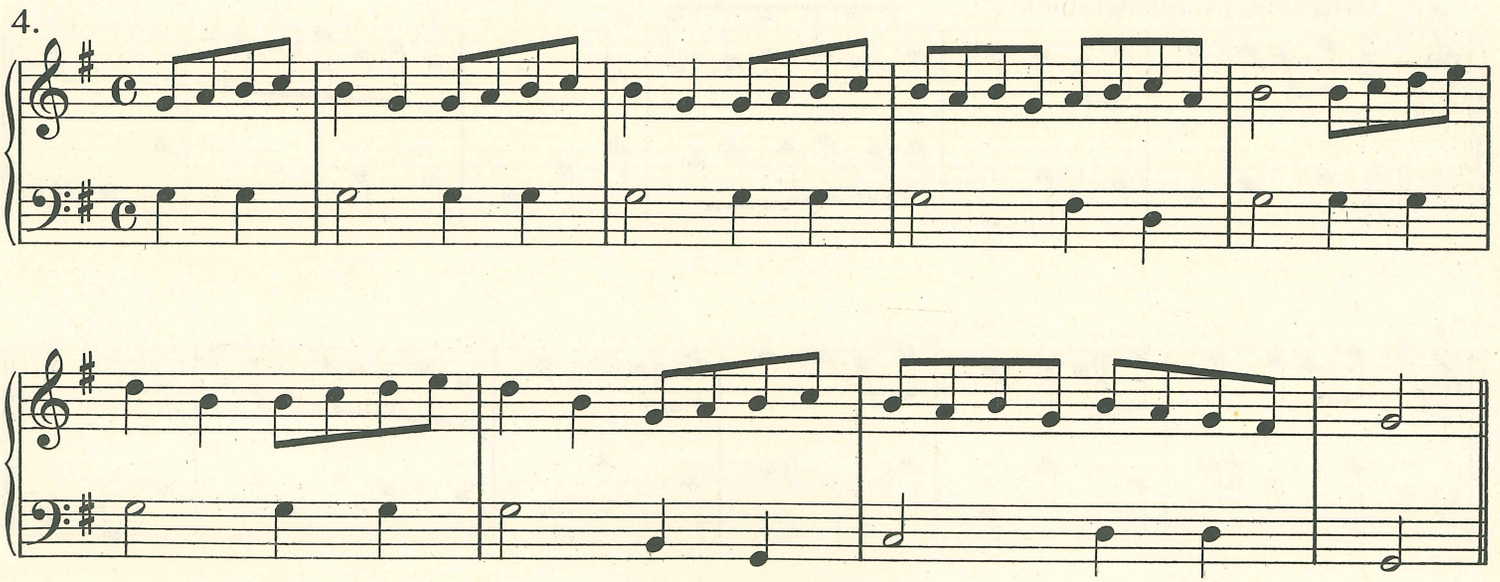
2.



3.

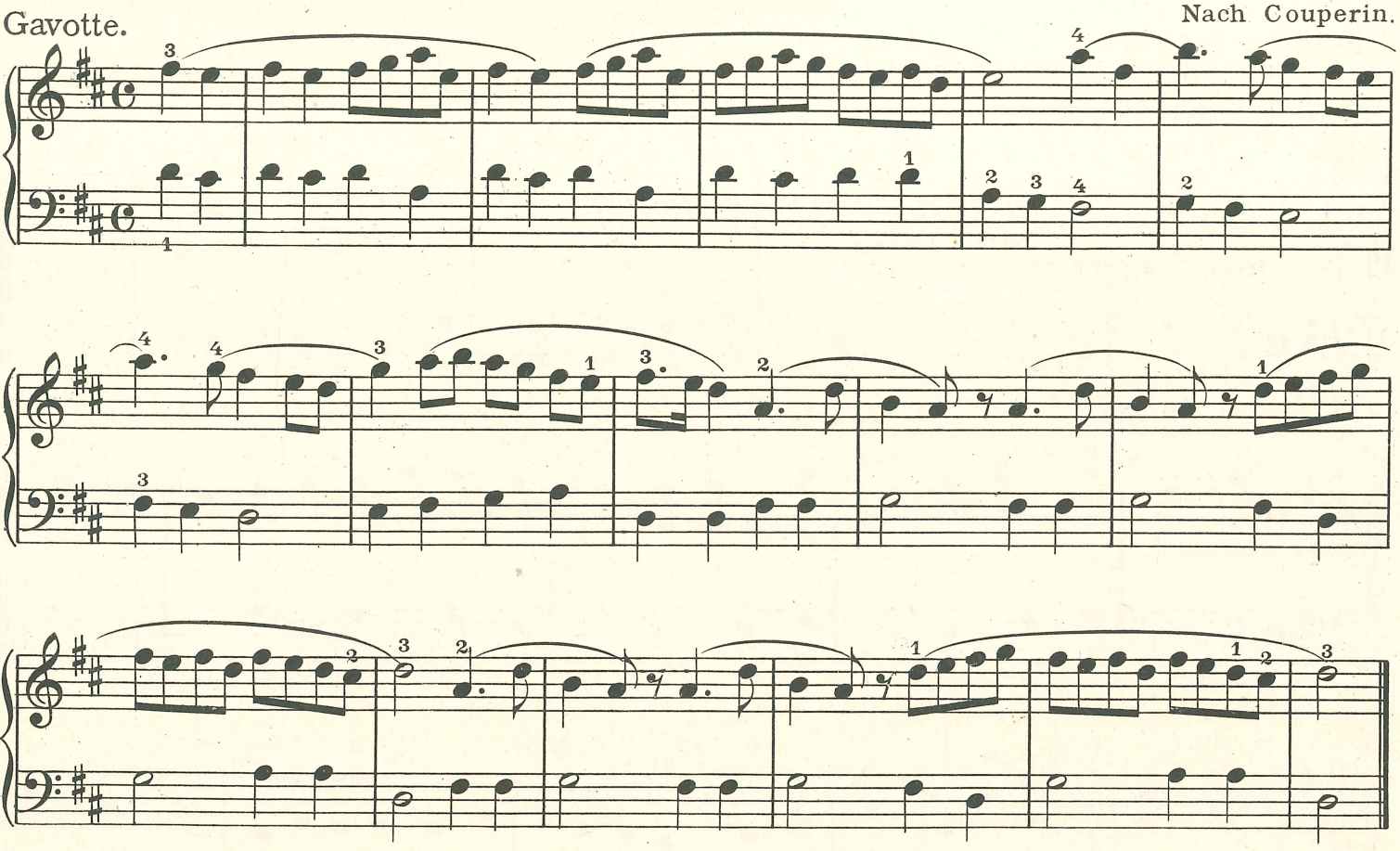


4.

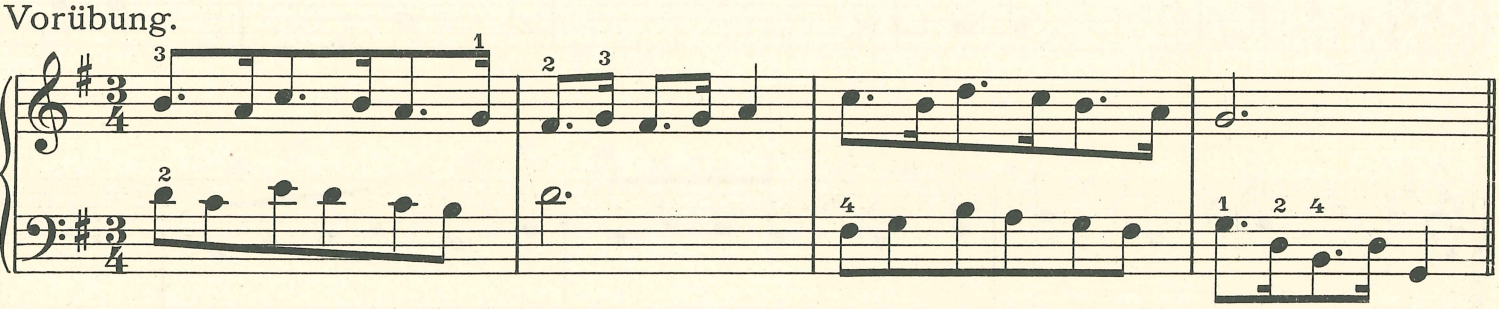


Gavotte.

Nach Couperin.

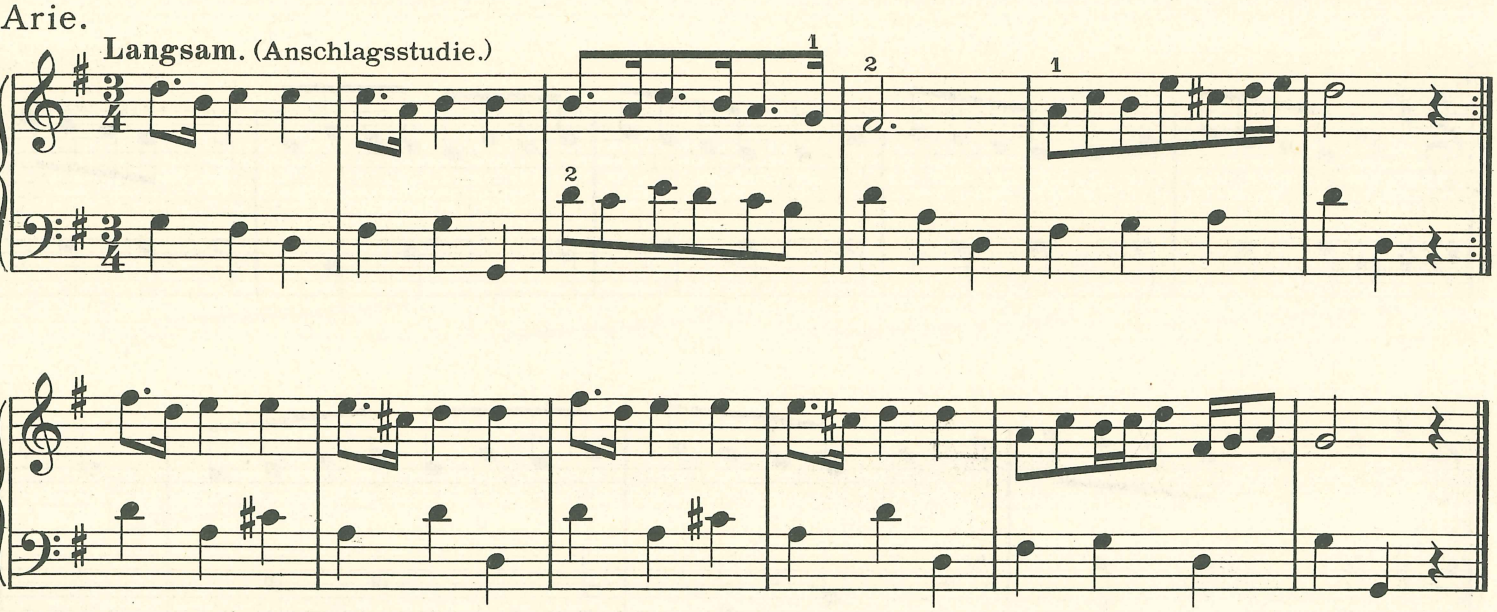


Vorübung.



Arie.

Langsam. (Anschlagsstudie.)

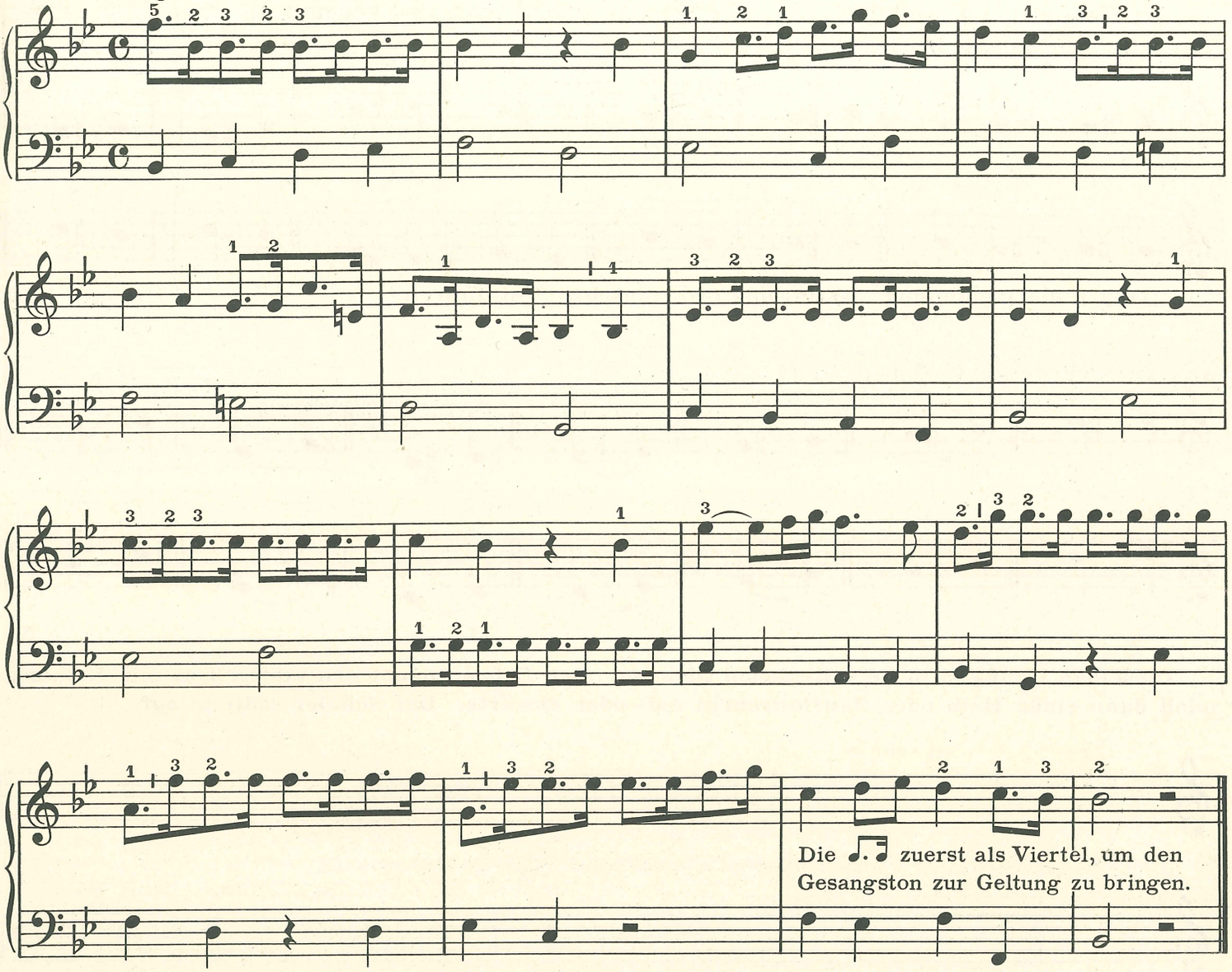


Die einzelnen Takte vorspielen und ihren Rhythmus notieren lassen.

Rhythmische Studie. (Vor- und nachspielen zur Pflege des Anschlages.)

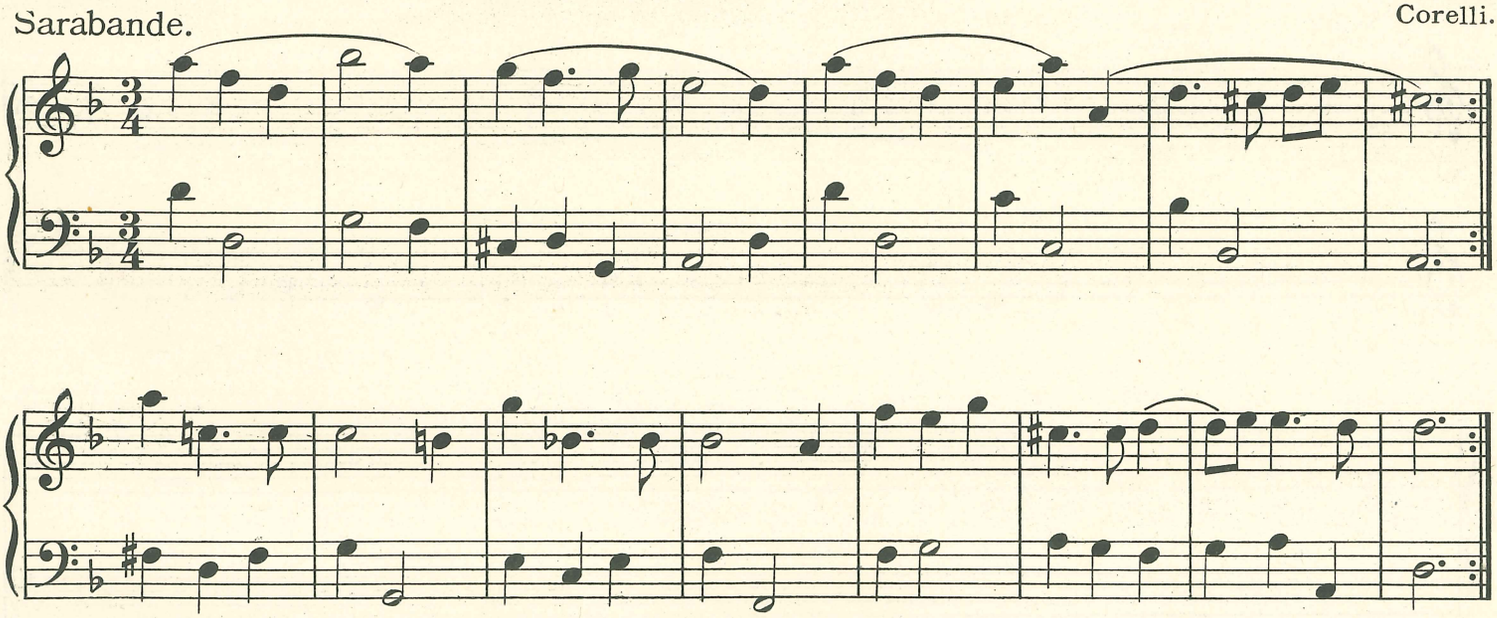
Adagio. (Mit singendem Ton.)

Nach Taglietti.



Sarabande.

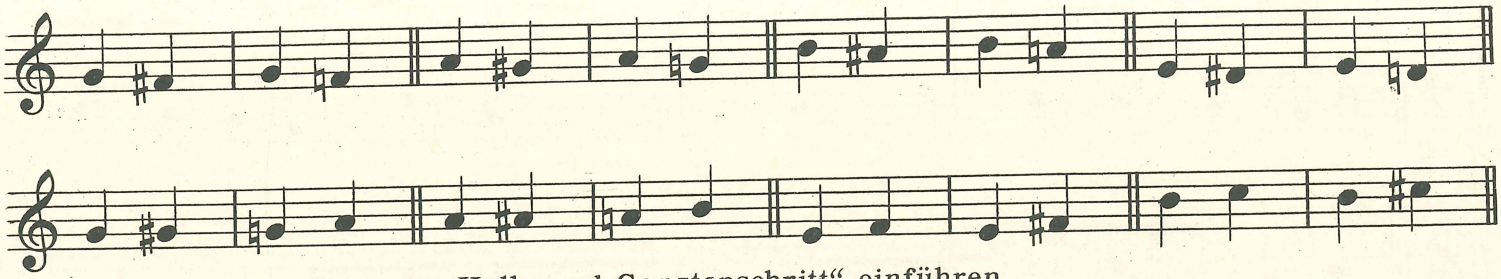
Corelli.



Gehörübungen.

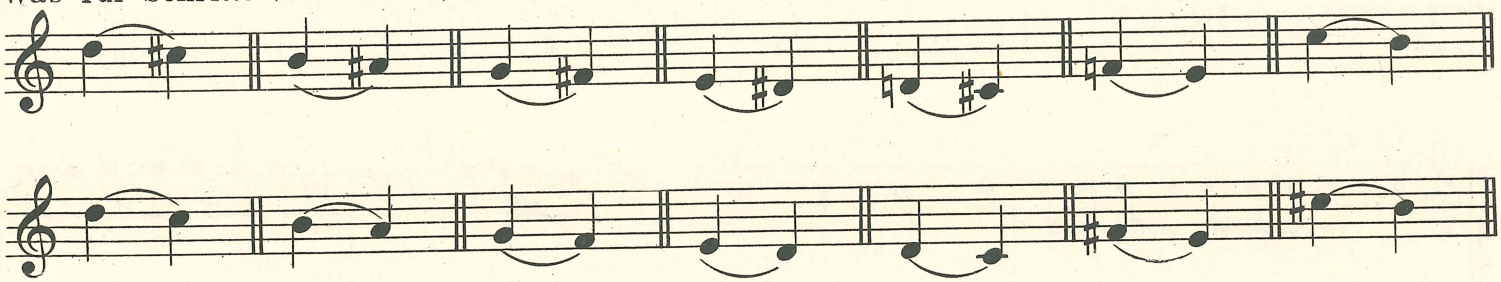
Hierzu Einführung Nr. 11*)

Der Lehrer spielt zwei Töne vor, der Schüler summt nach und benennt die Töne. (Der erste Ton wird vom Lehrer benannt.)

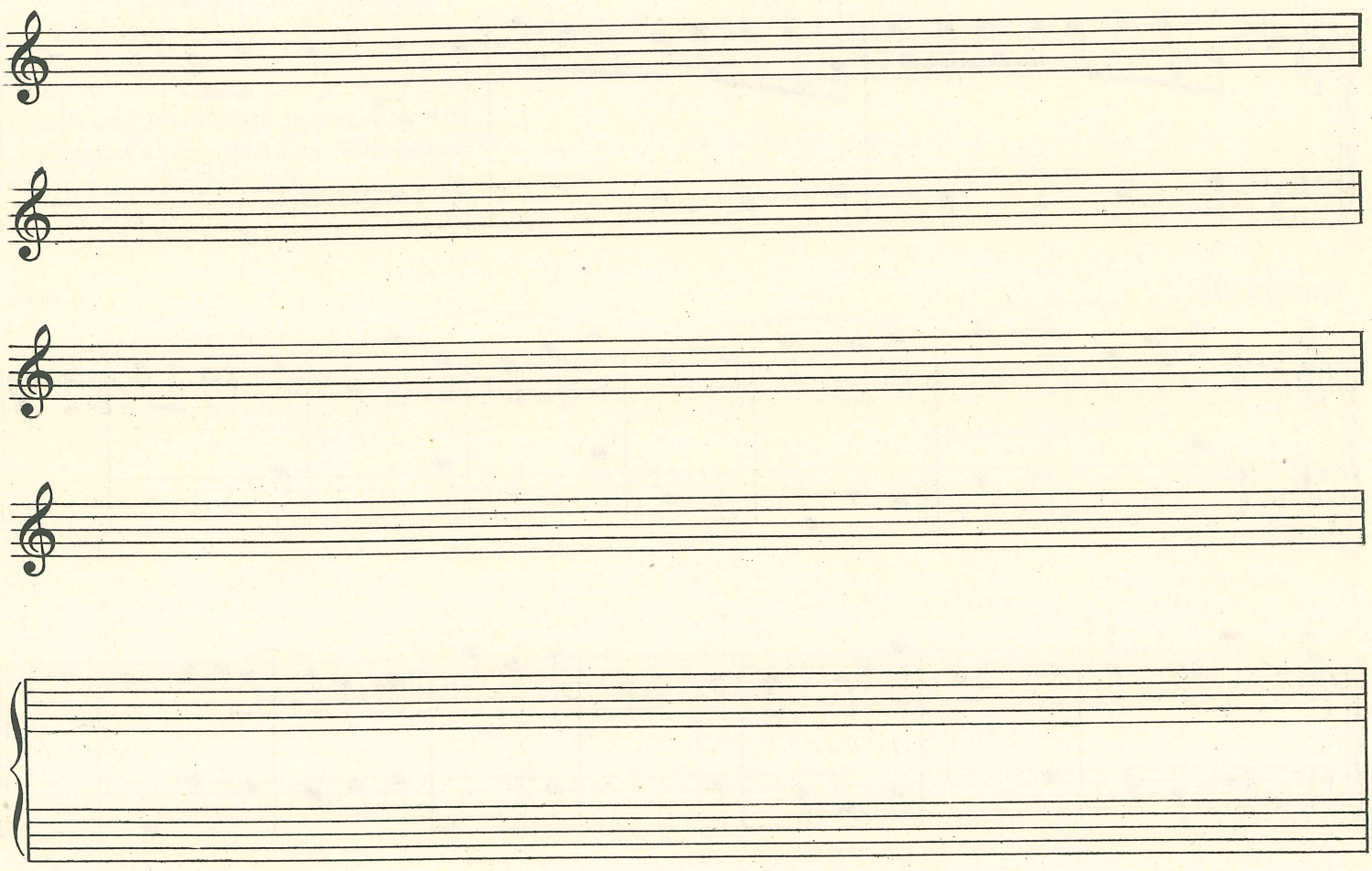


Danach die Benennung „Halb- und Ganztonschritt" einführen.

Was für Schritte (nach Gehör) sind?



Dieselben Übungen in verschiedenen Oktaven. Der Lehrer nennt den ersten Ton mit Namen, spielt dann einen Halb- oder Ganztonschritt auf- oder abwärts. Der Schüler schreibt auf.

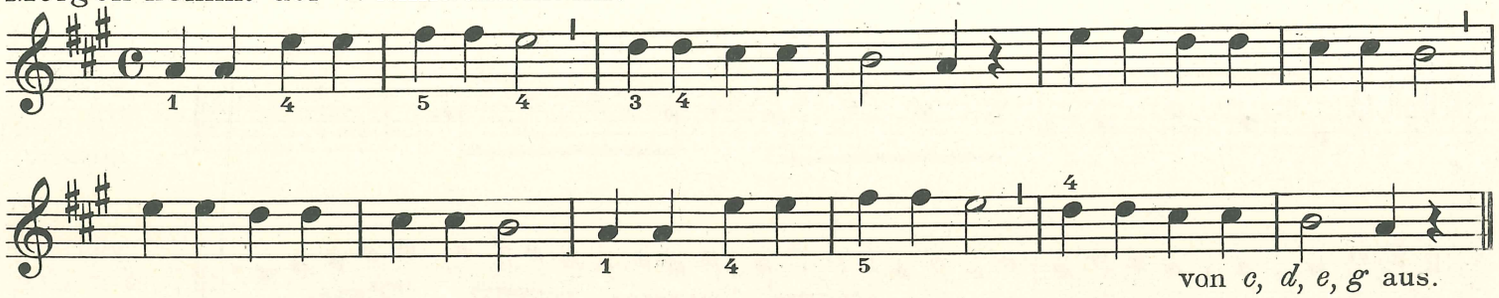


*) siehe Seite VIII

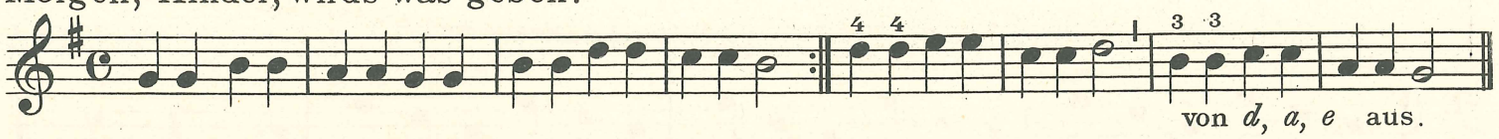
Melodien zum Transponieren.

Nur mit einer Hand und nach Gehör.
Hierzu Einführung Nr. 10*)

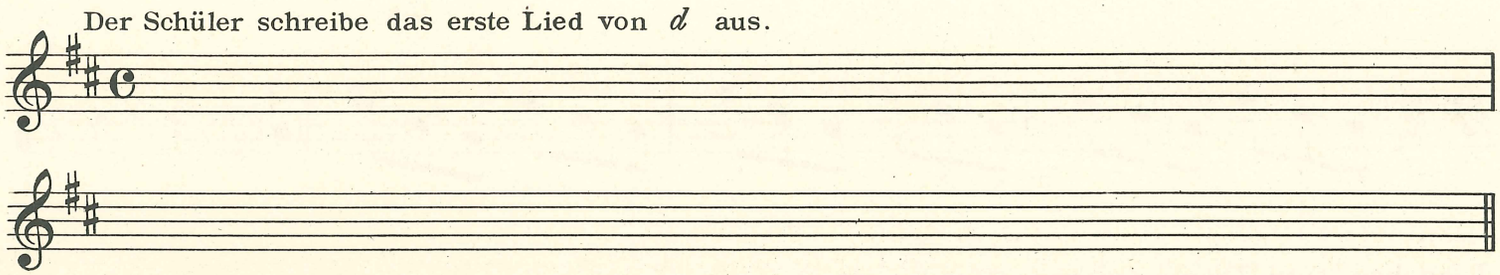
Morgen kommt der Weihnachtsmann.



Morgen, Kinder, wird's was geben.

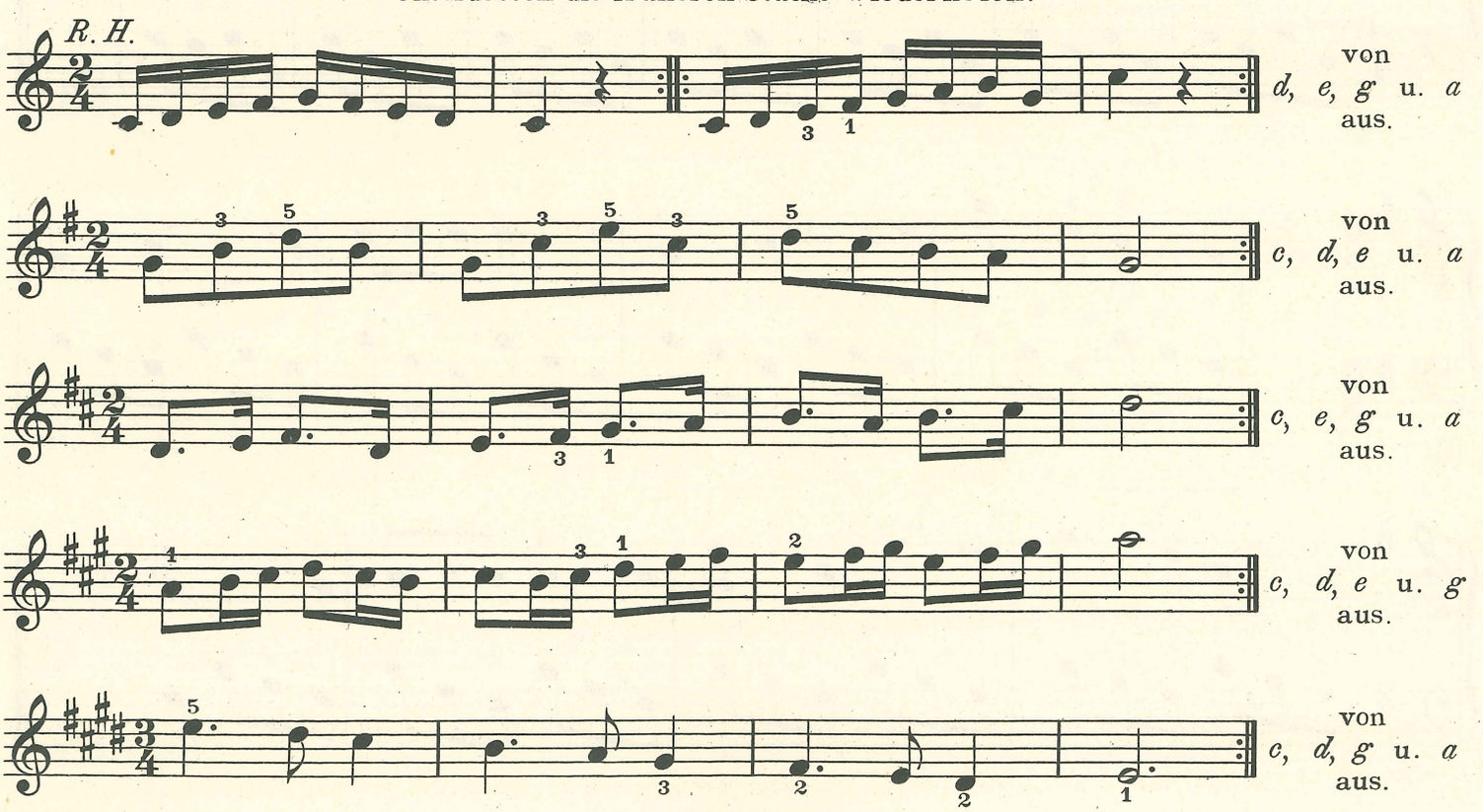


Der Schüler schreibe das erste Lied von *d* aus.



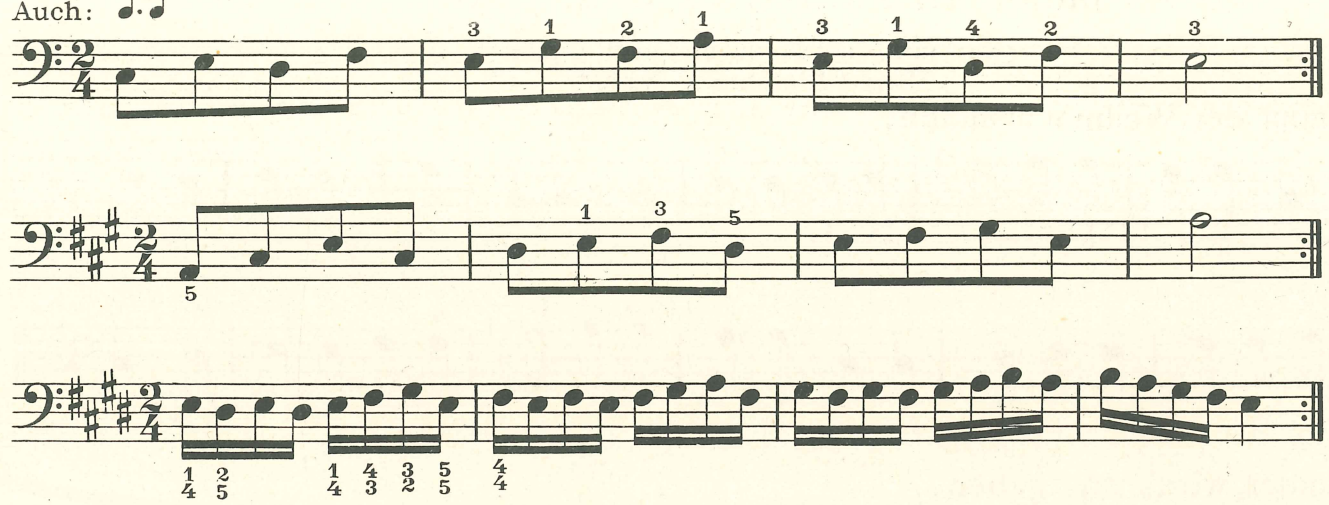
Übungen im Transponieren.

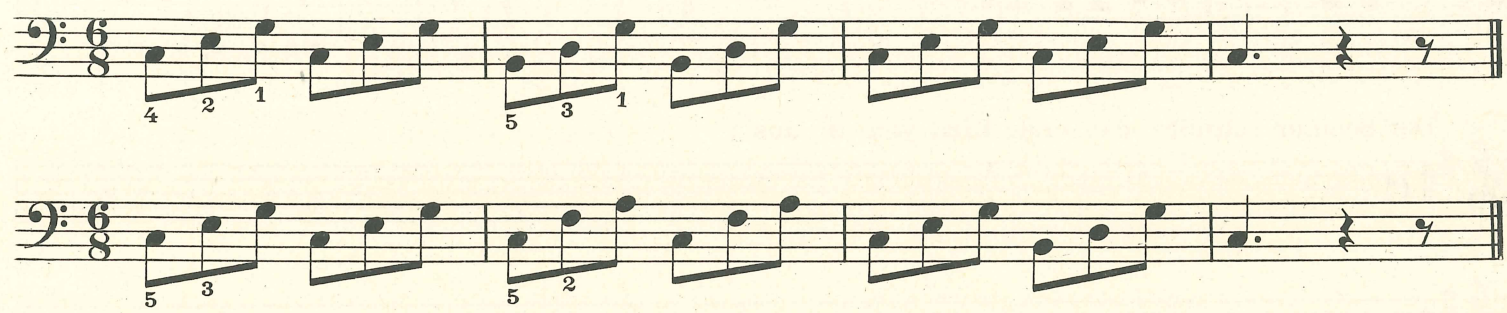
Zugleich erste rhythmische Tonleiterstudien.
Unterdessen die früheren Stücke wiederholen.



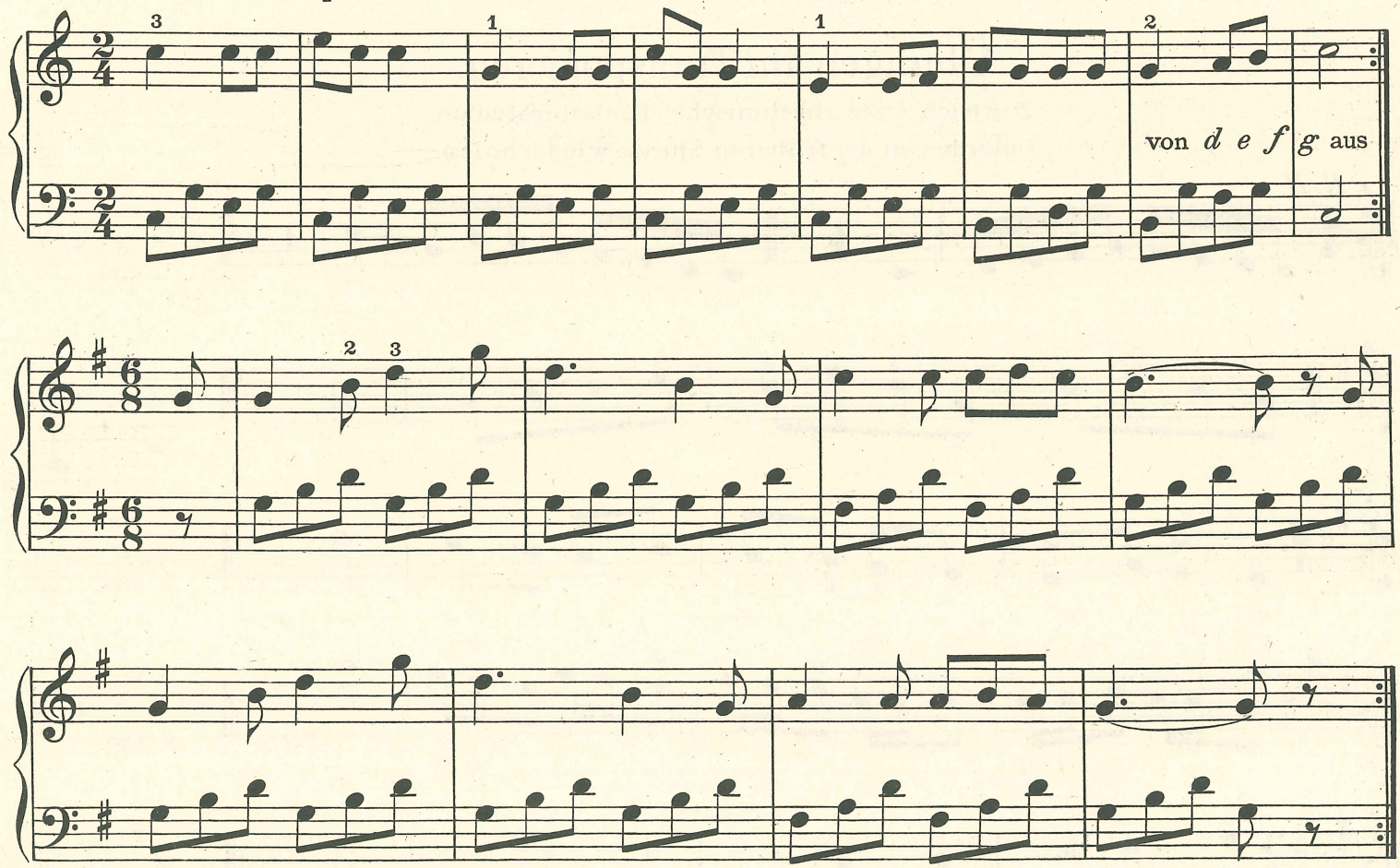
*) siehe Seite VIII

L. H.
Auch:

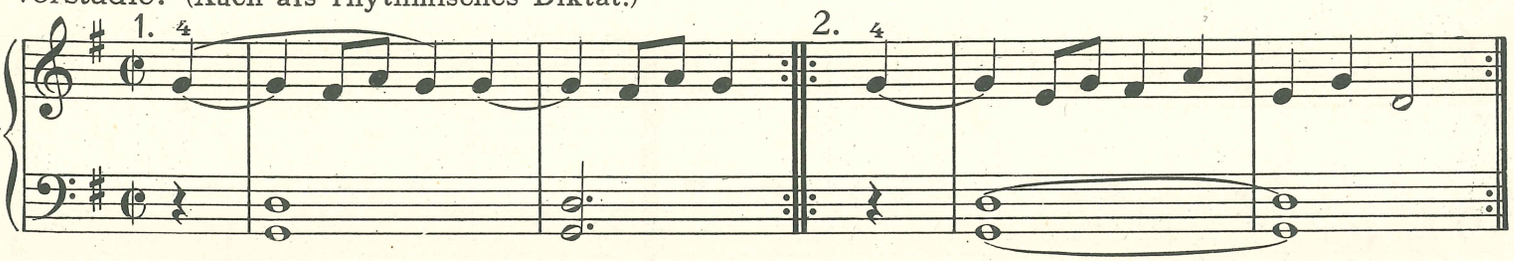


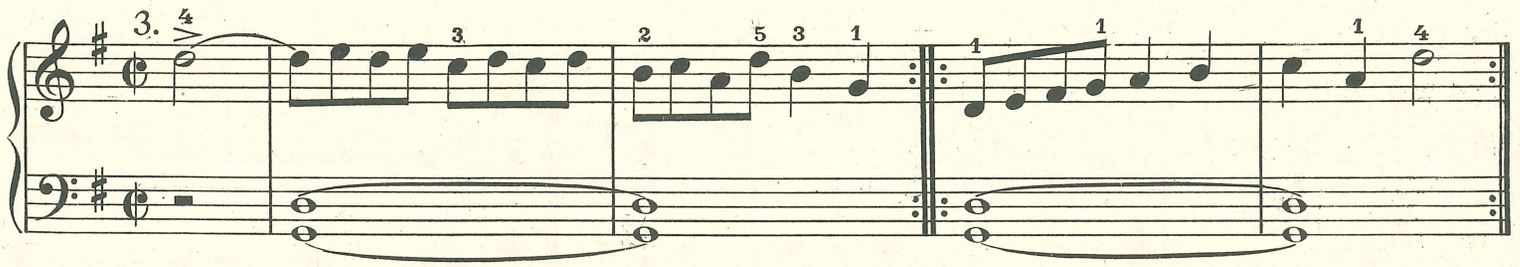


Liedchen zum Transponieren. (Erst jede Hand einzeln, dann zusammen.)



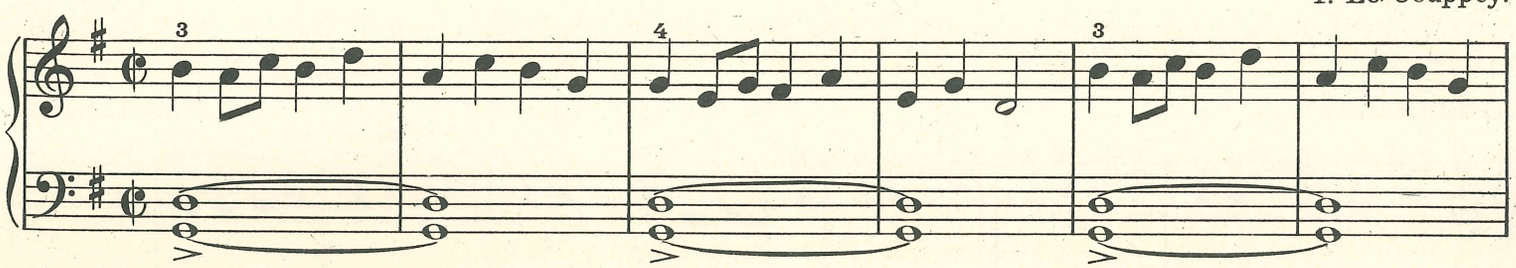
Vorstudie. (Auch als rhythmisches Diktat.)

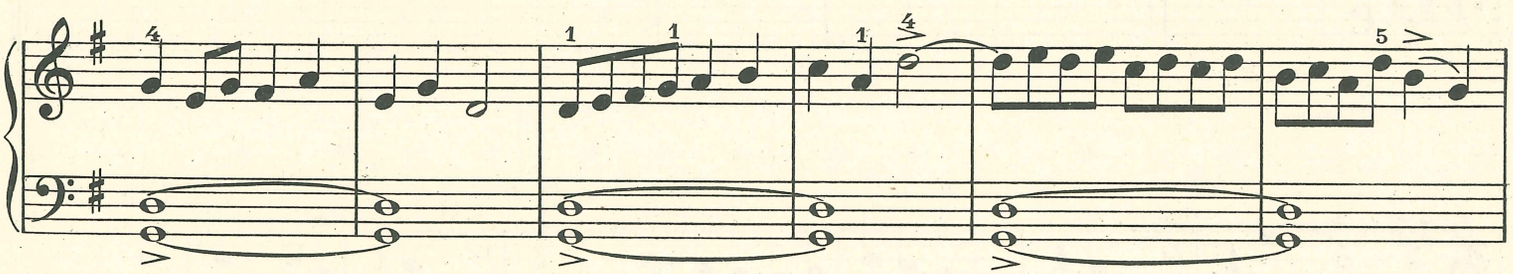


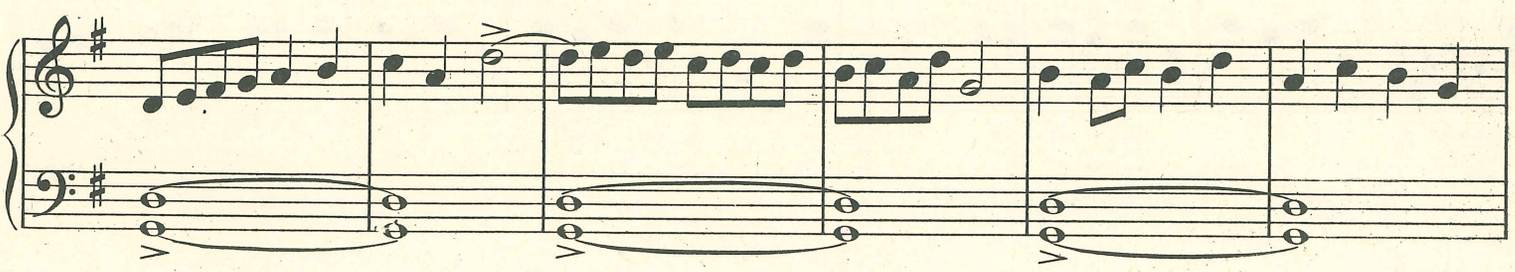


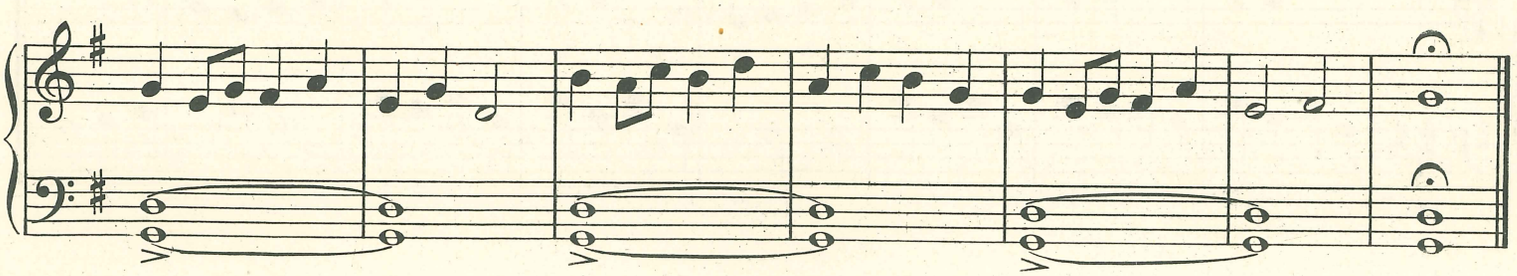
Bourrée.

F. Le Couppey.

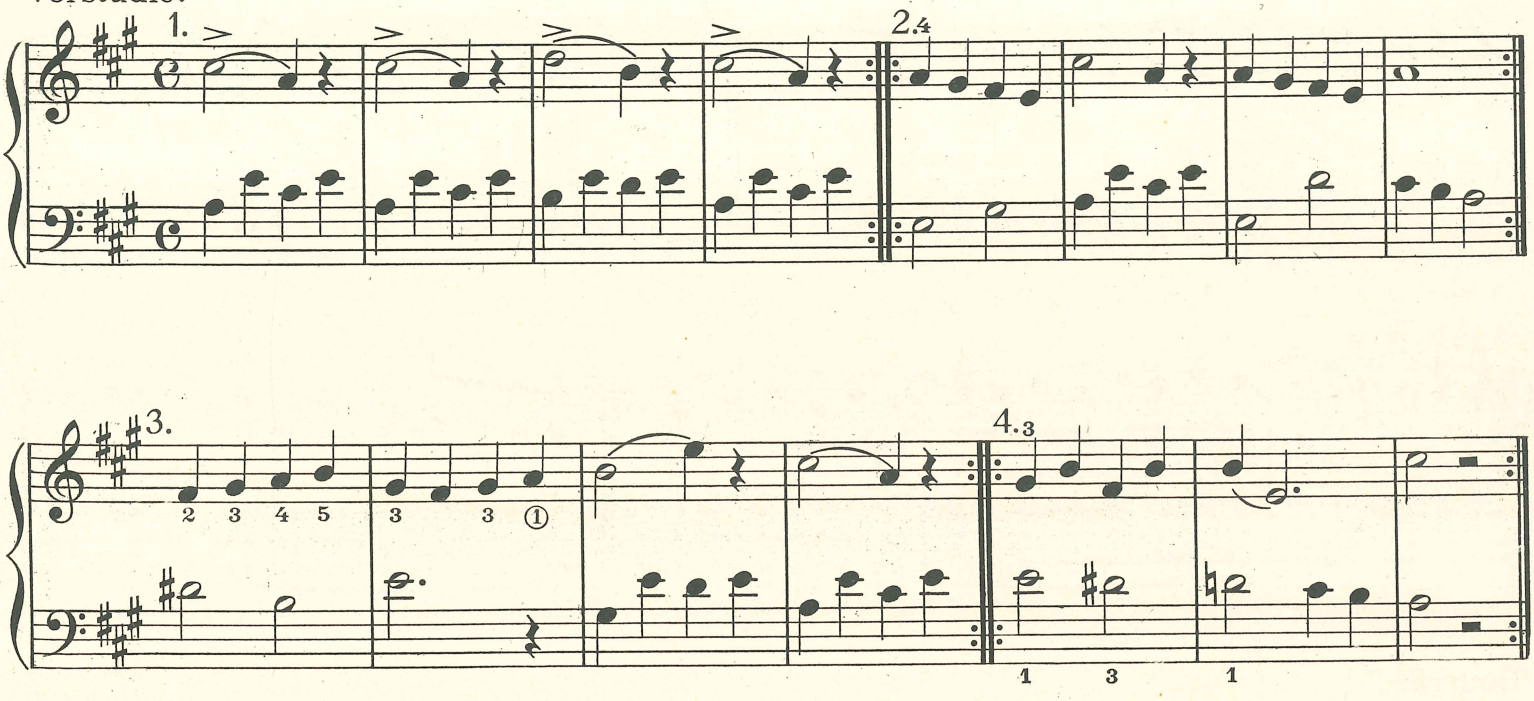






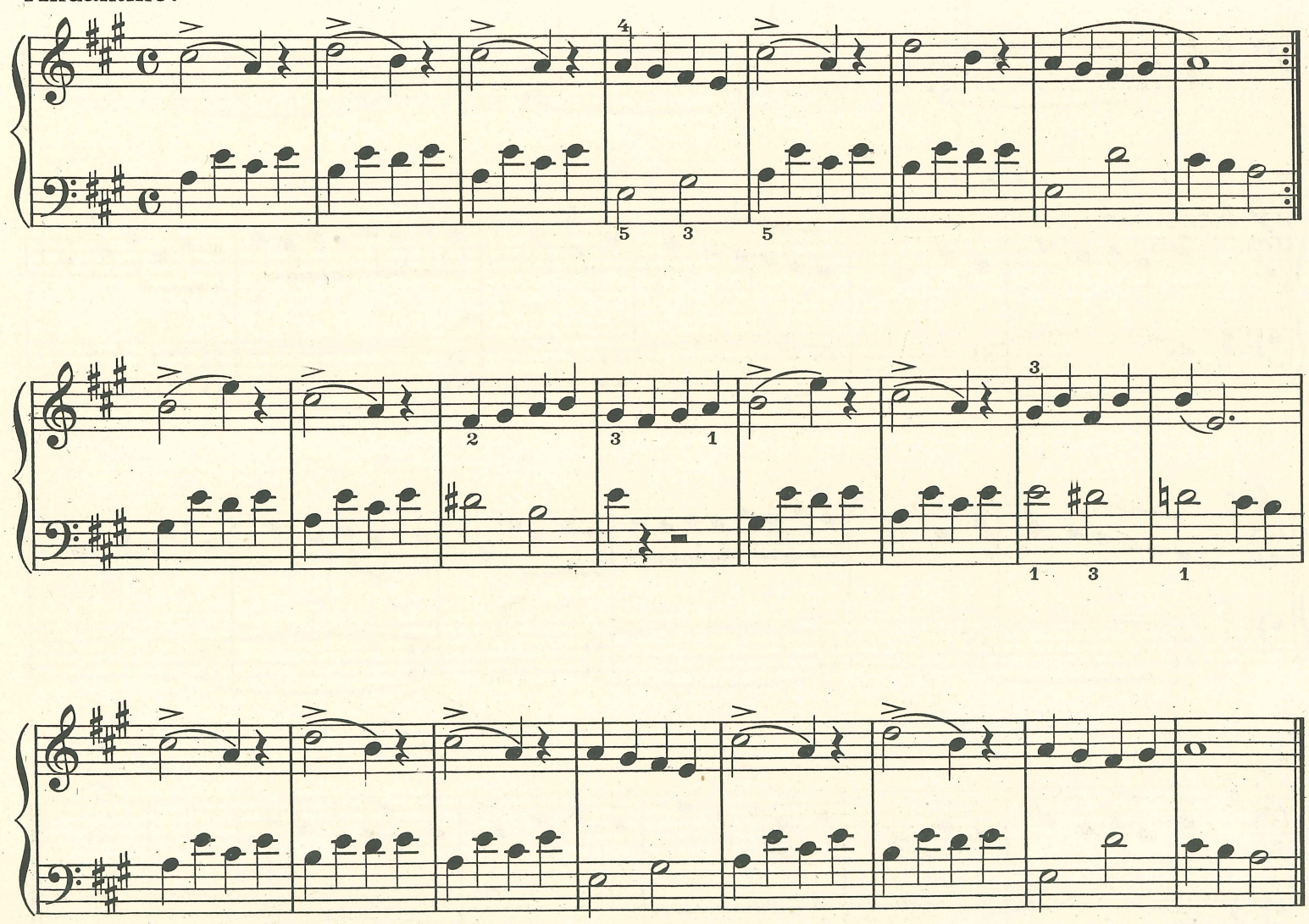


Vorstudie.



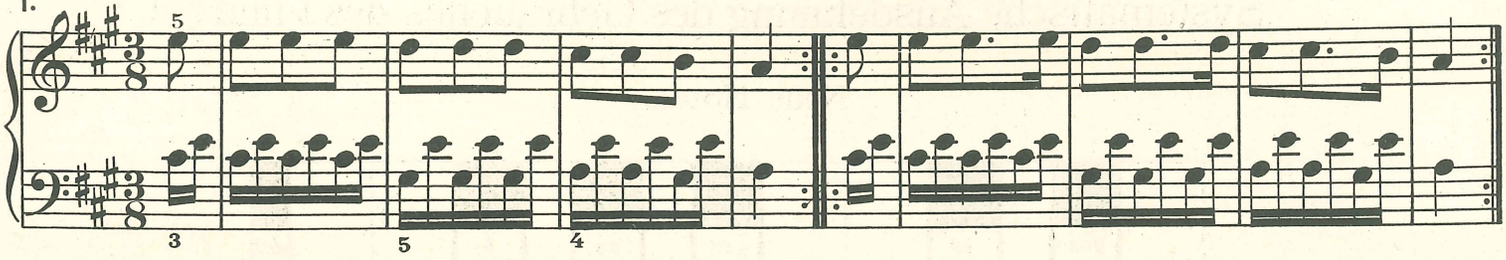
Andantino.

F. Le Couppey.

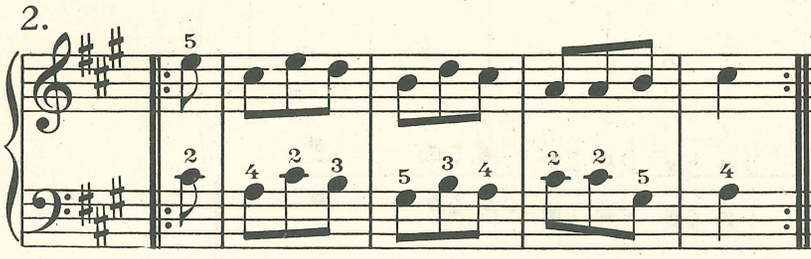


Vorstudie zu Schubert.

1.

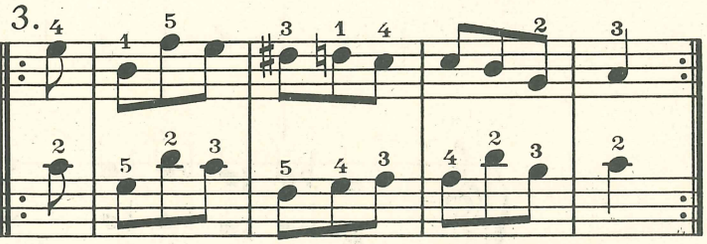


2.



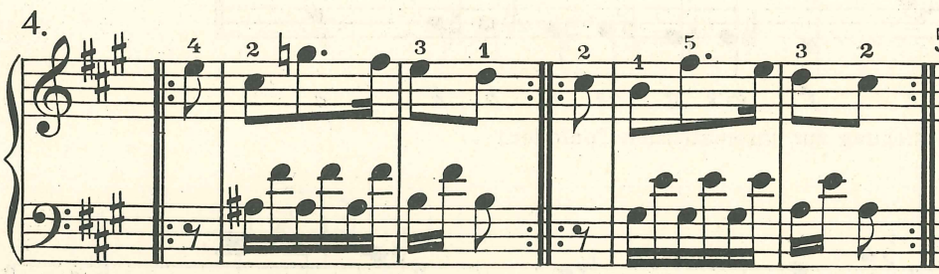
In der Wiederholung füge der Schüler jedesmal die Note *e* links ein wie vorher bei 1.

3.

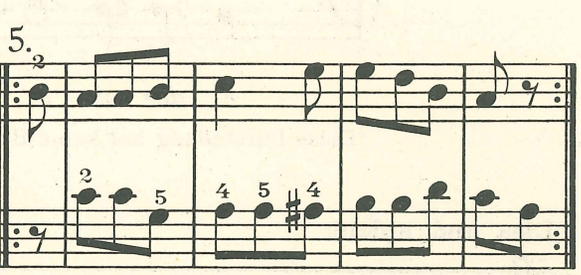


In der Wiederholung die Note *e* links einfügen.

4.

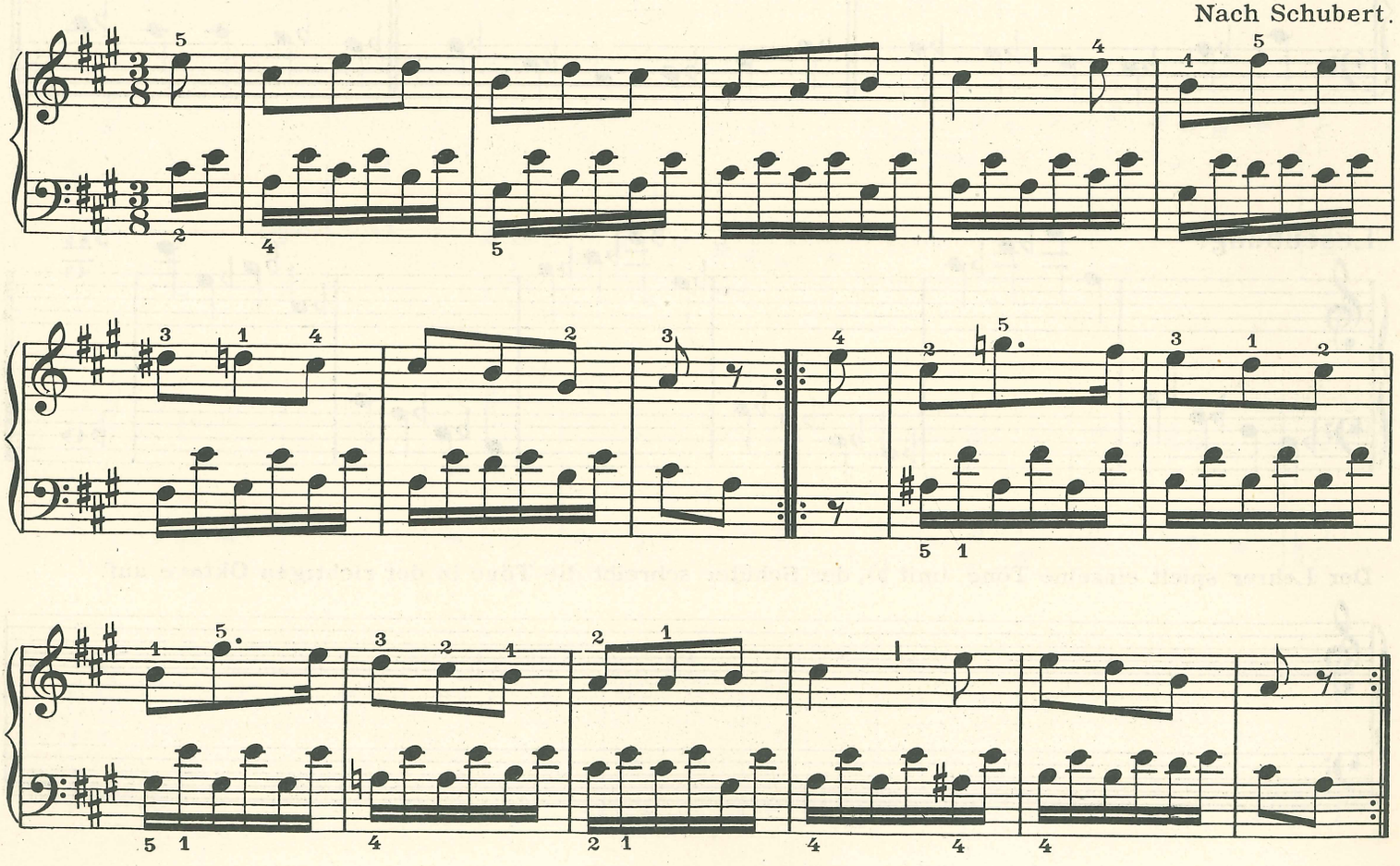


5.



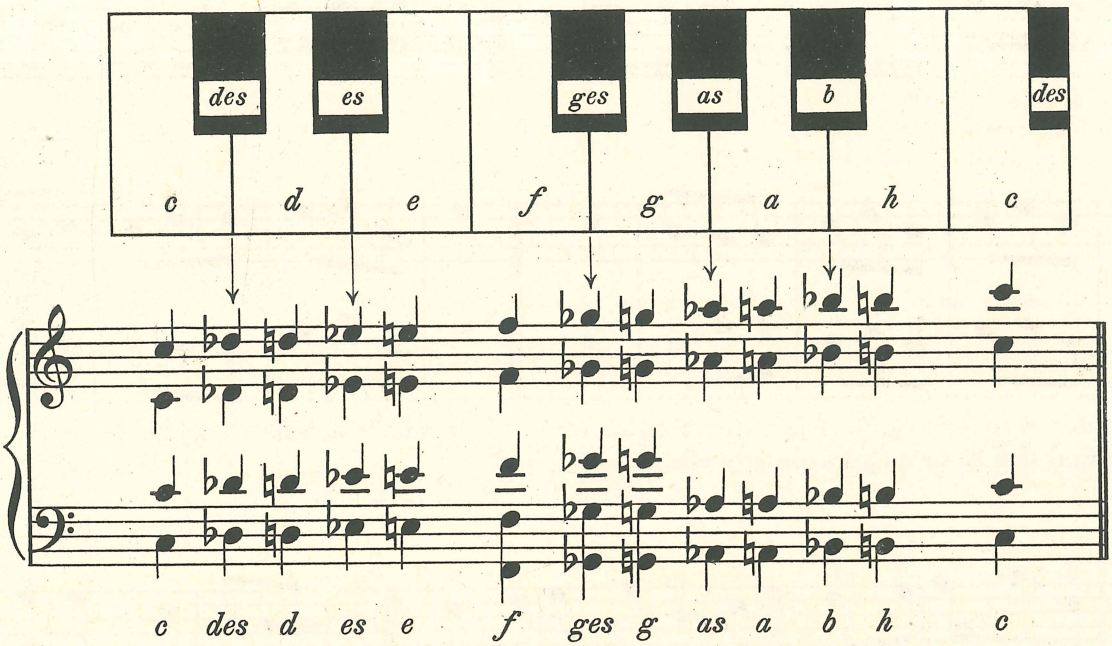
Dann wieder *e* einfügen.

Nach Schubert.



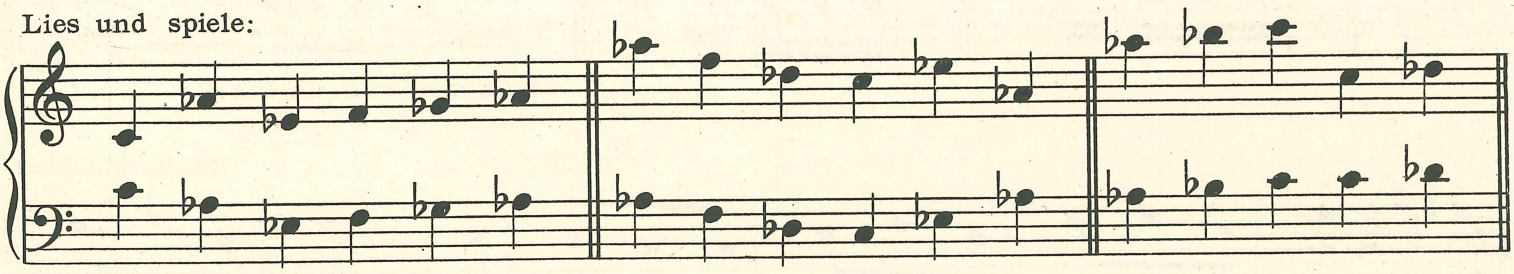
Systematische Ausdehnung des ♭ und ♮.

Neue Noten.

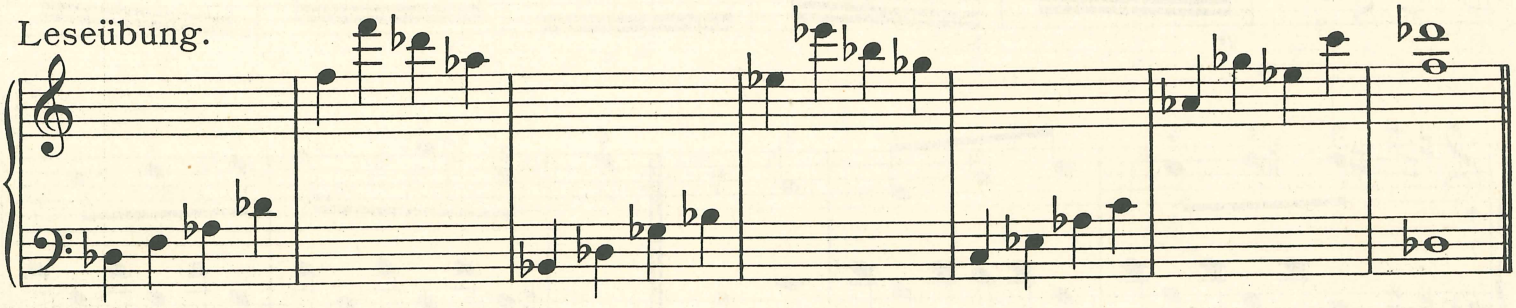


(Diese Darstellung hat keine Beziehung zur chromatischen Tonleiter.)

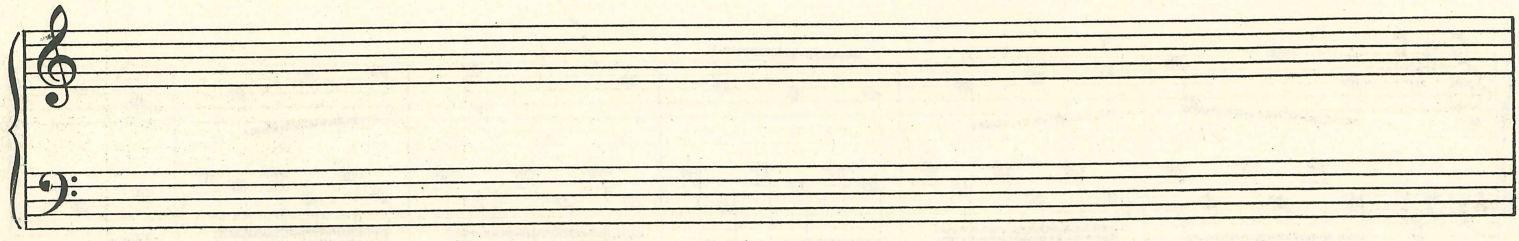
Lies und spiele:



Leseübung.

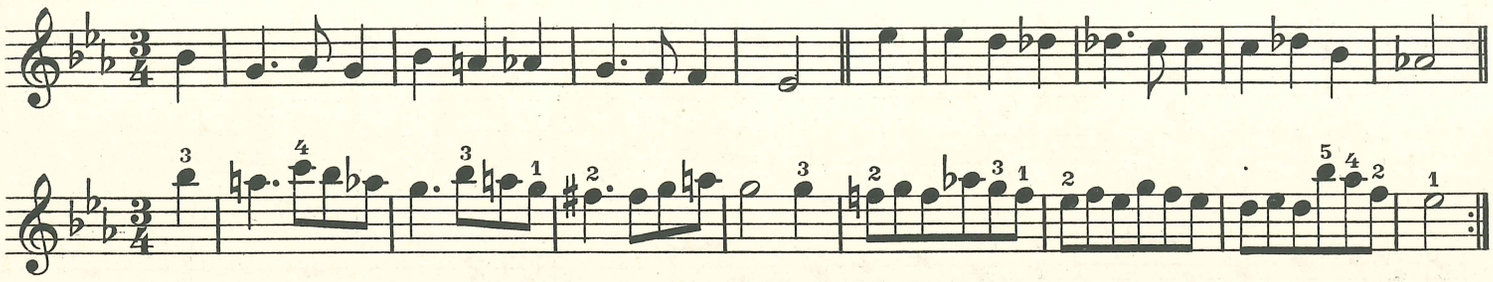


Der Lehrer spielt einzelne Töne (mit ♭), der Schüler schreibt die Töne in der richtigen Oktave auf.

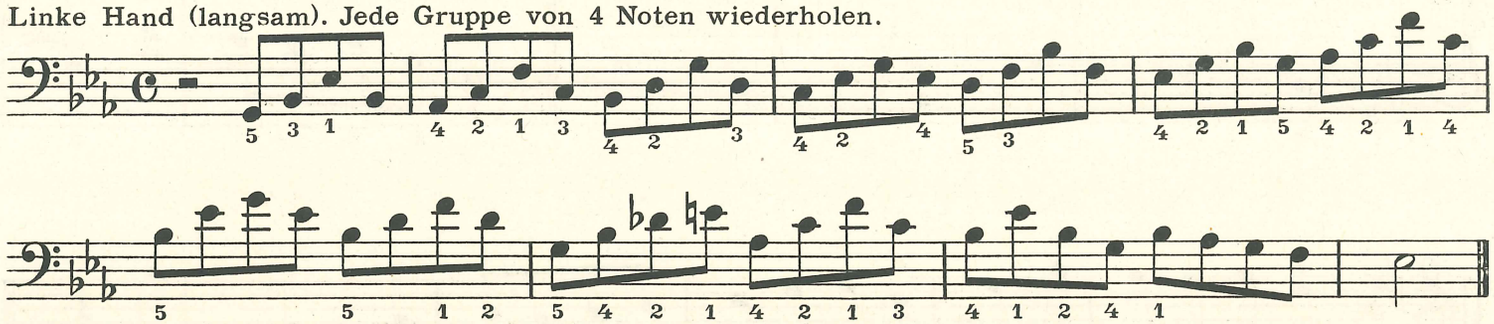


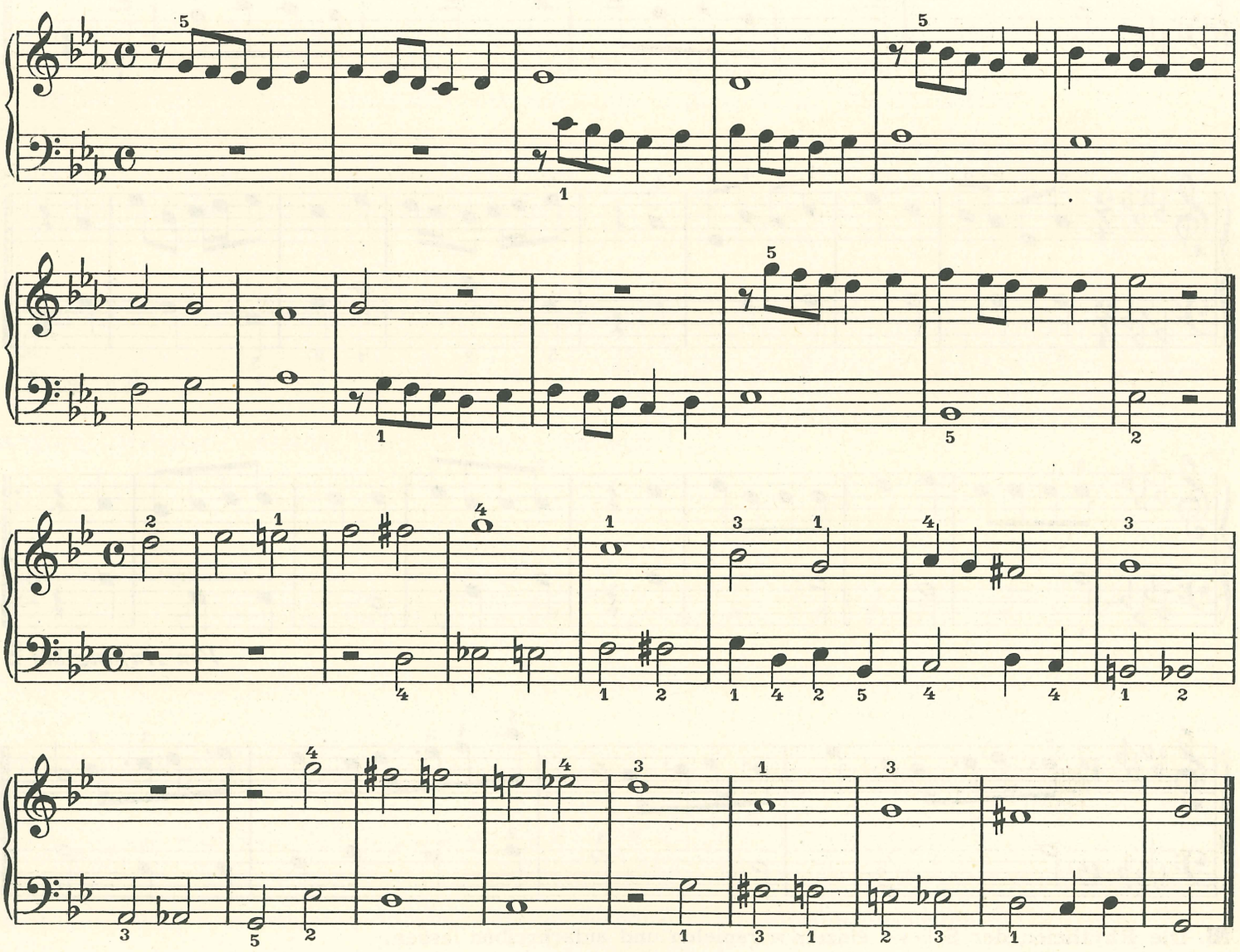
Leseübungen.

Rechte Hand.

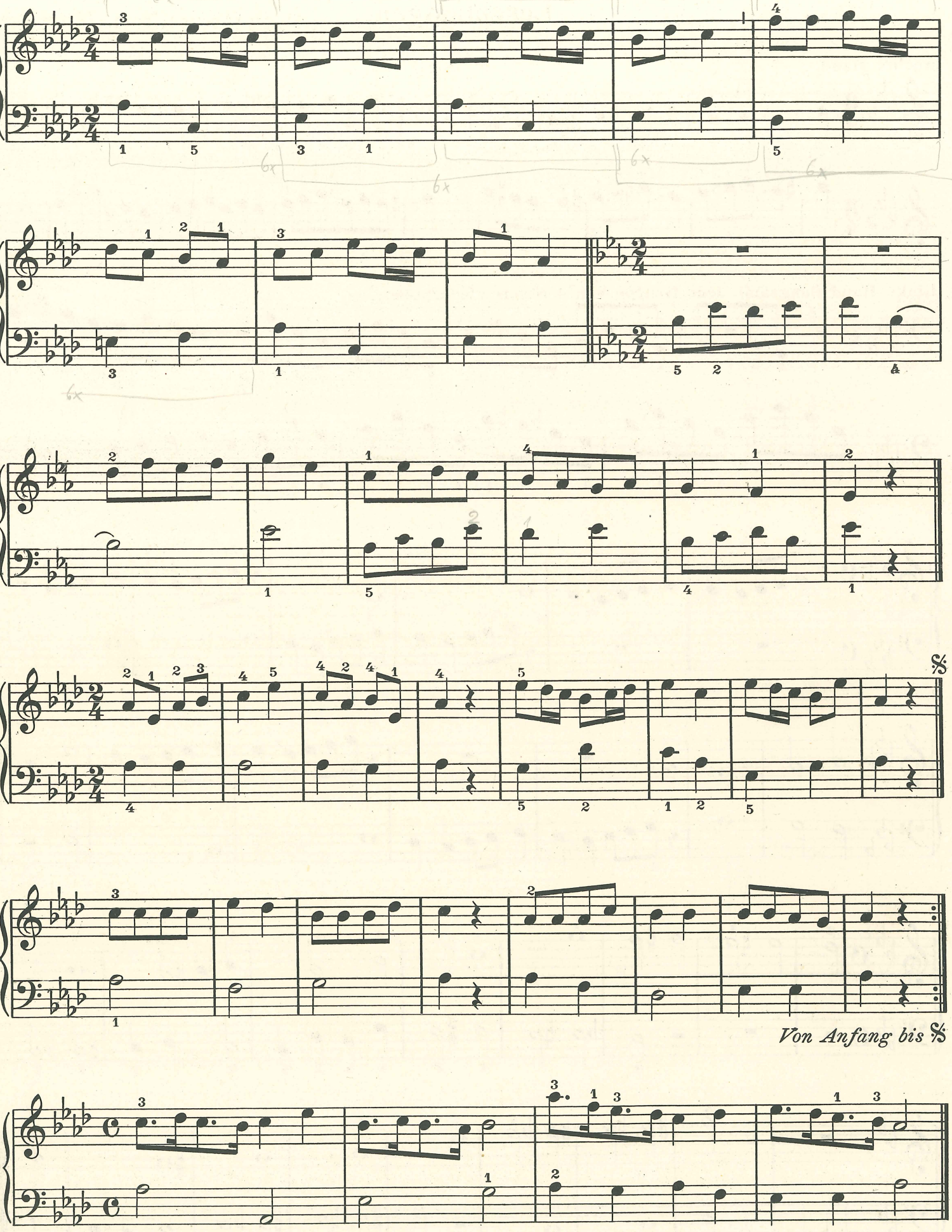


Linke Hand (langsam). Jede Gruppe von 4 Noten wiederholen.





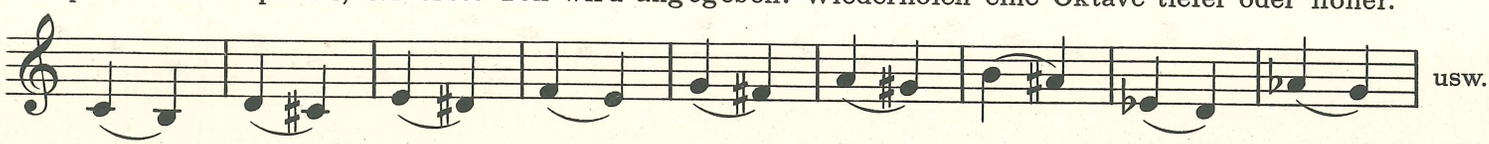
Kleine Stücke.

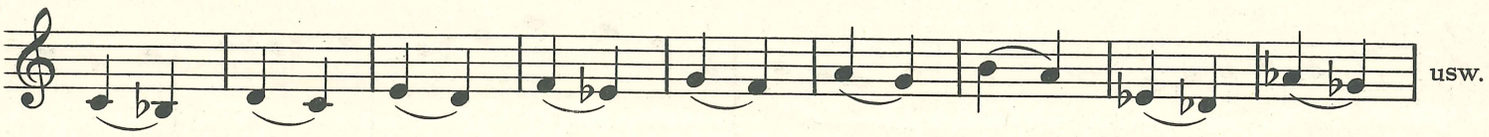


NB. Die Rhythmen der Stücke einzeln vorspielen und aufschreiben lassen.

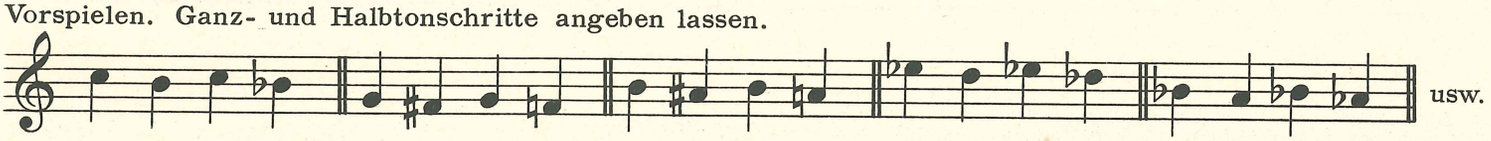
Erweiterte Spiel- und Hörübungen.

Vorspielen – Nachspielen, der erste Ton wird angegeben. Wiederholen eine Oktave tiefer oder höher.



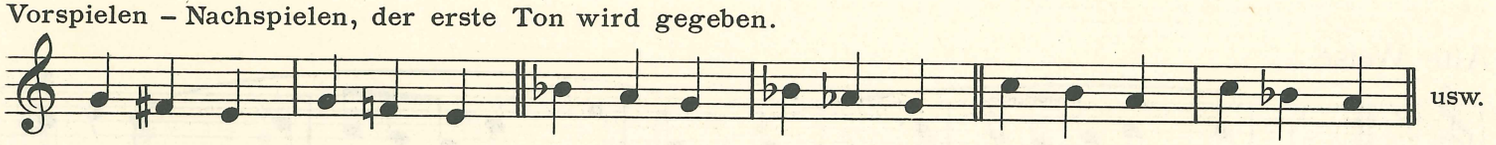


Vorspielen. Ganz- und Halbtonschritte angeben lassen.



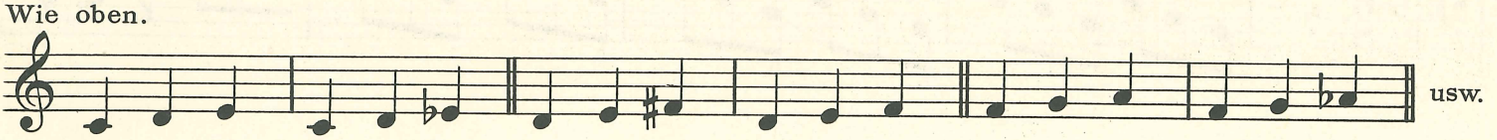
1. Die erste Zeile (oder ähnliche Beispiele) wiederholen: Bezeichnung „Halbtonschritt".
2. Die zweite Zeile (oder ähnliche Beispiele) wiederholen: Bezeichnung „Ganztonschritt".
3. Der Lehrer spielt einzelne Schritte, der Schüler gibt an, ob Halbton- oder Ganztonschritt.
4. Dasselbe Verfahren mit aufsteigenden Schritten.
   Vorspielen – Nachspielen; Angabe der Schritte.

Vorspielen – Nachspielen, der erste Ton wird gegeben.

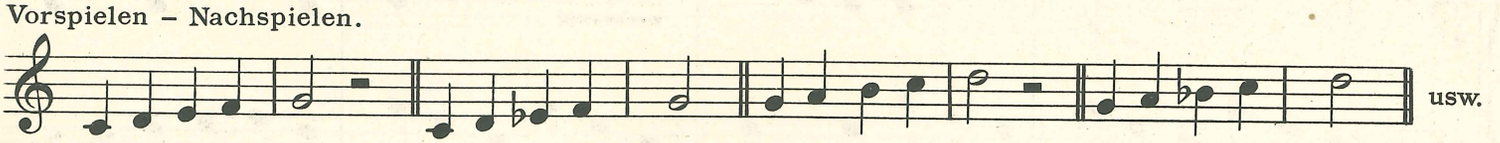


Angabe: „Halbton – Ganzton" oder „Ganzton – Halbton".

Wie oben.

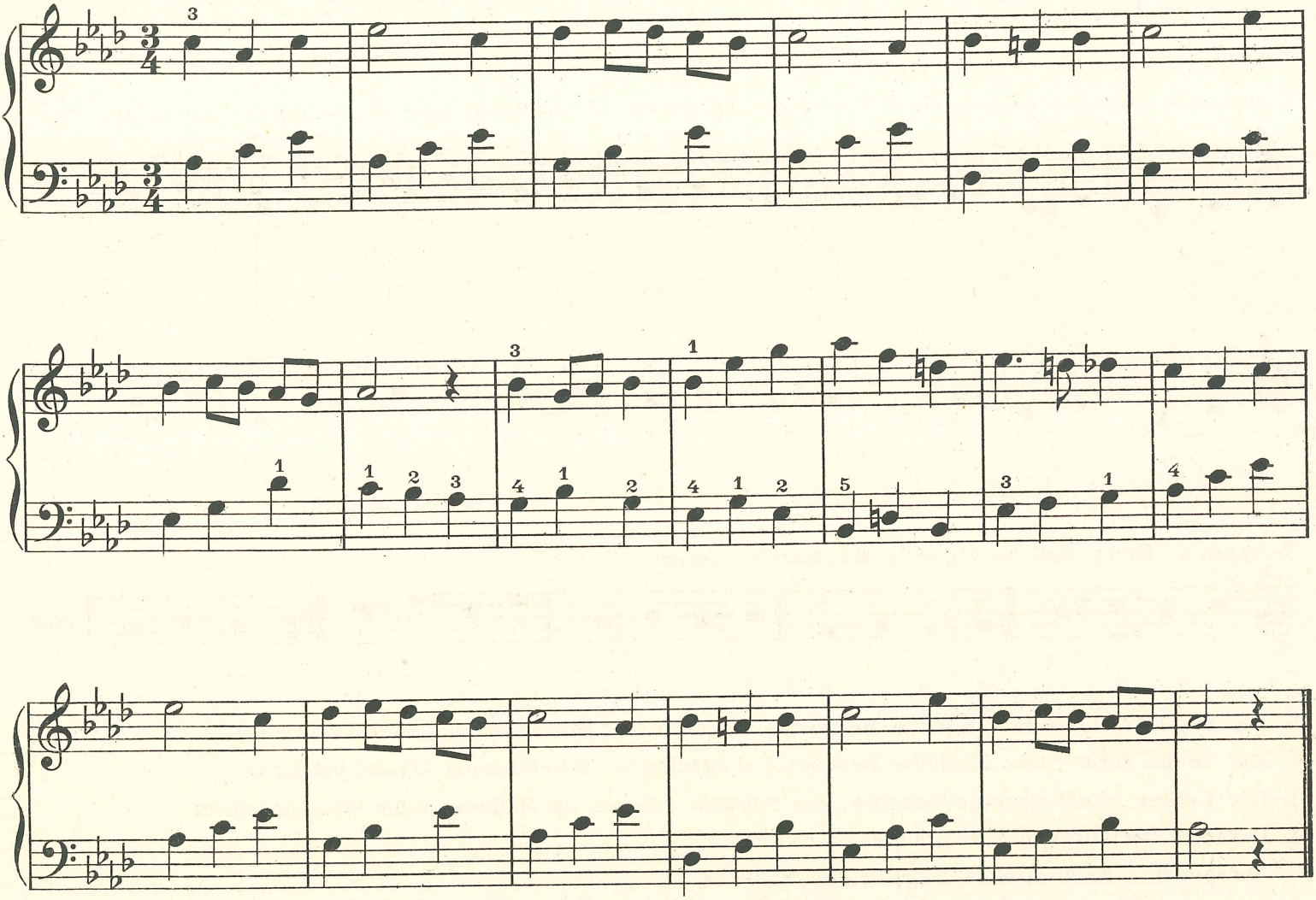


Vorspielen – Nachspielen.

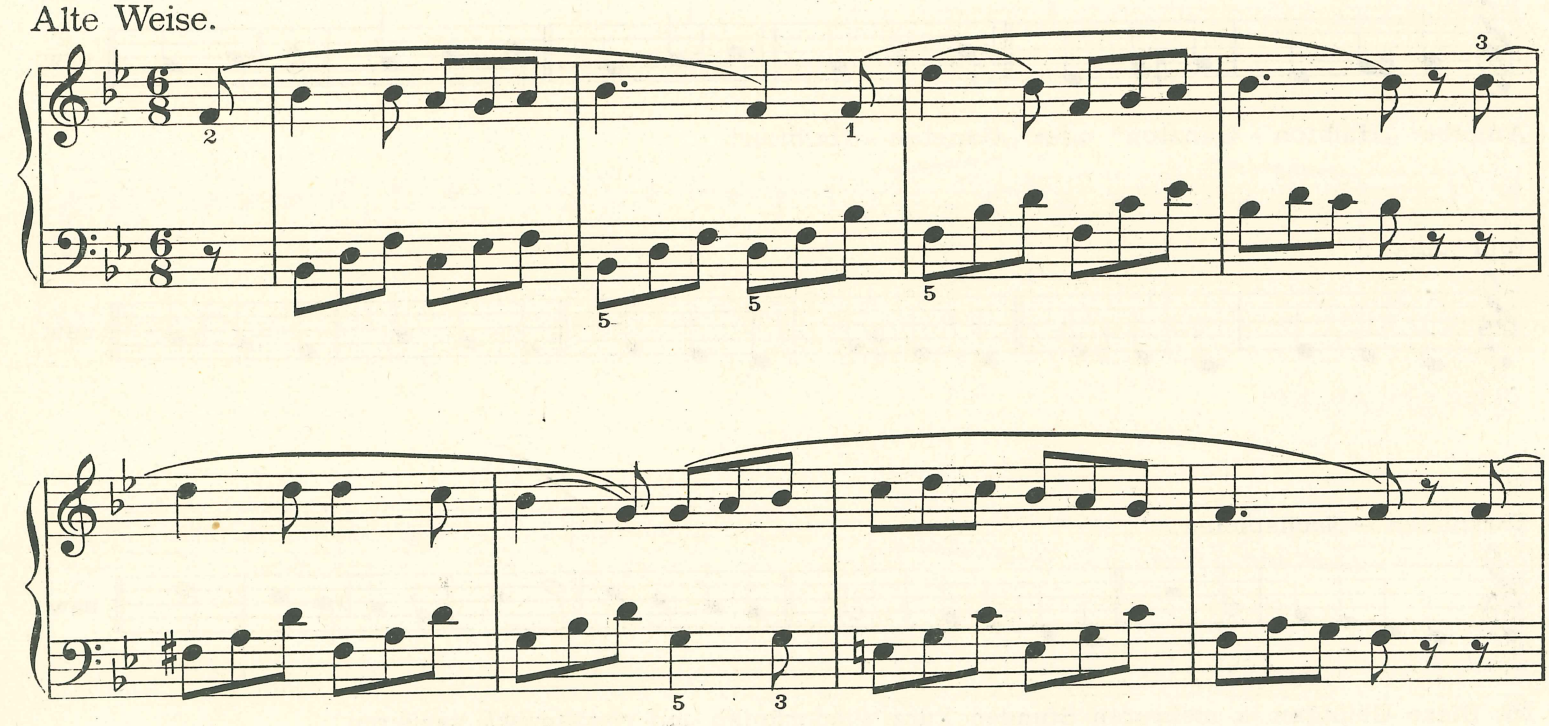


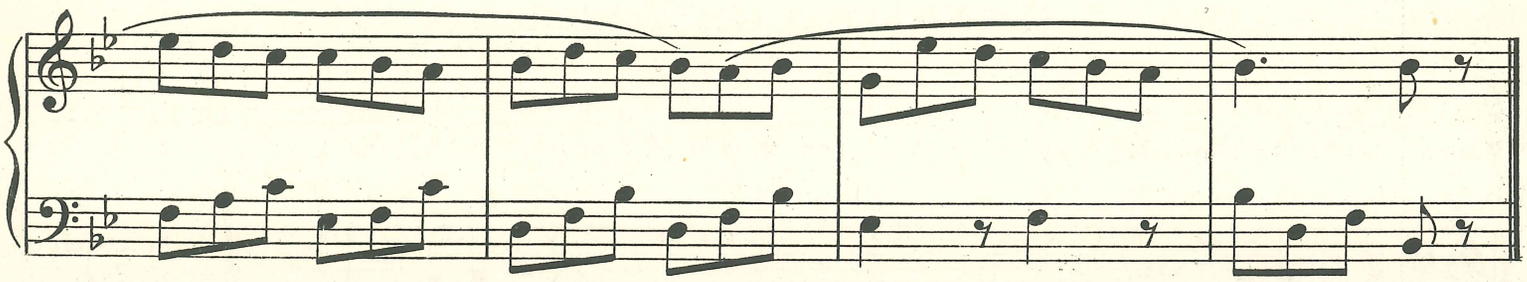
NB. Diese Übungen in mehreren Stunden kurz wiederholen und rhythmisch variieren.

Tanzlied.



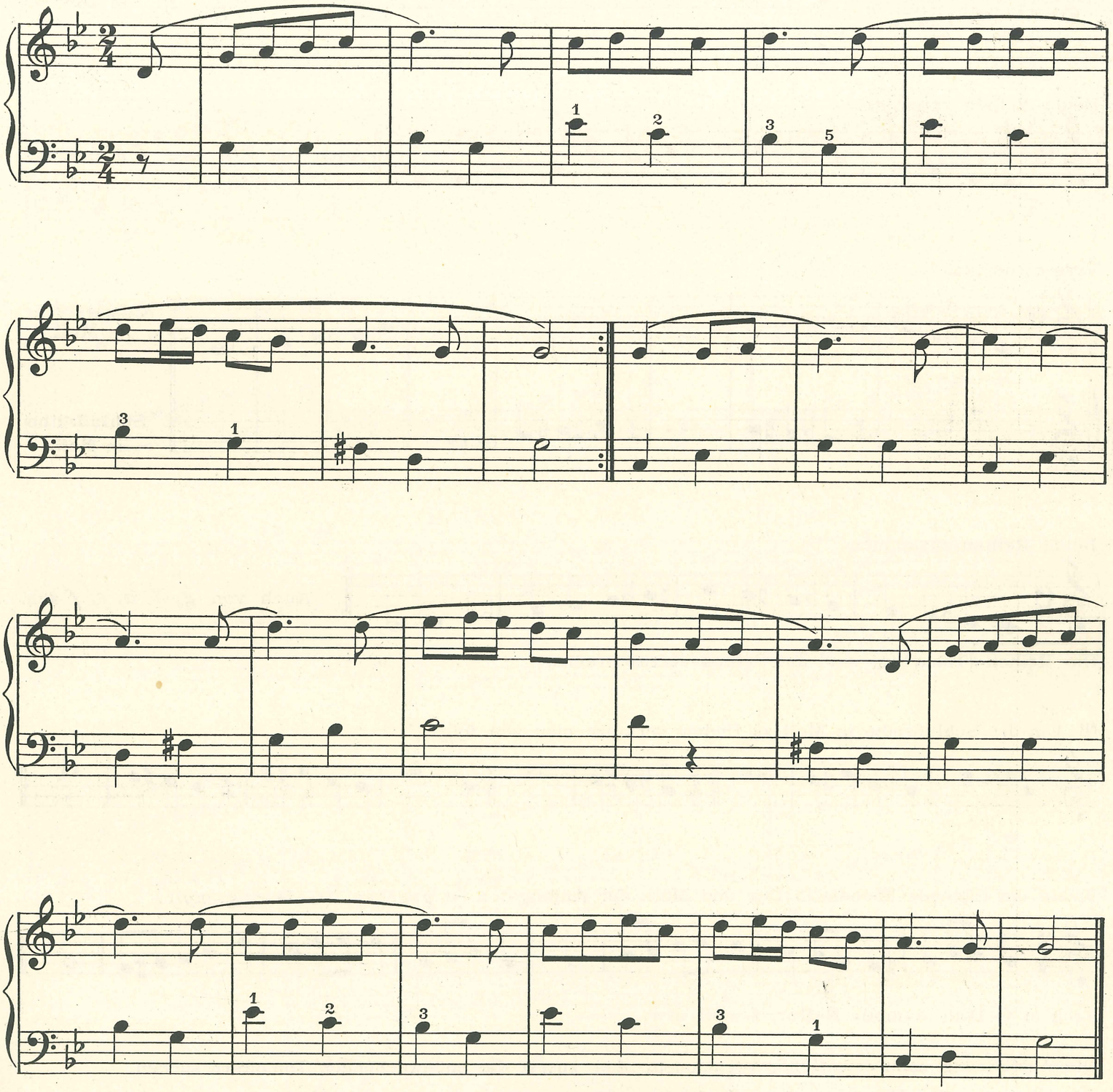
Alte Weise.





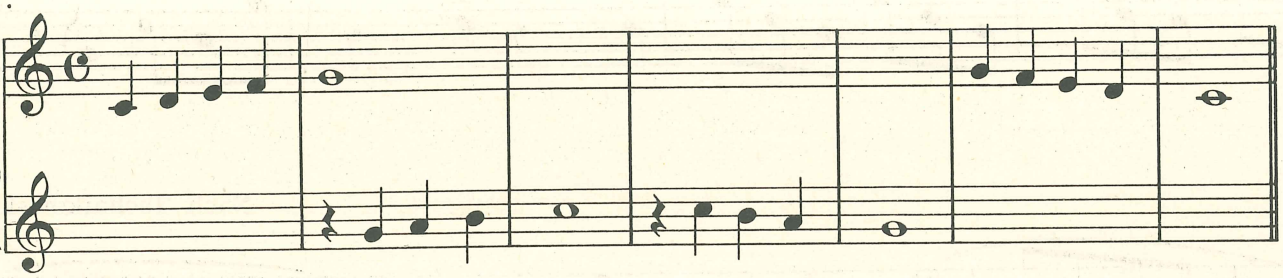
Lied.

Nach Tschaikowsky.



Entwicklung der Tonleiter.

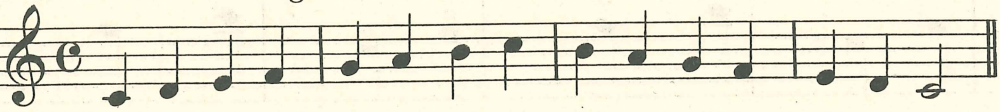
Vorspielen – Nachspielen aus dem Gehör (auch von *g, d, a, f, b* aus).



Anfangsreihe in **Dur.**

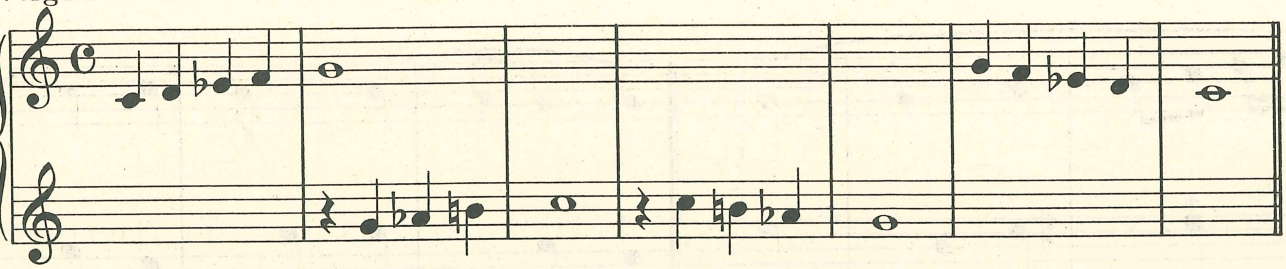
Schlußreihe in **Dur.**

Beide Reihen vereinigen.



Auch von *g, d, a, e, f, b* usw. aus.

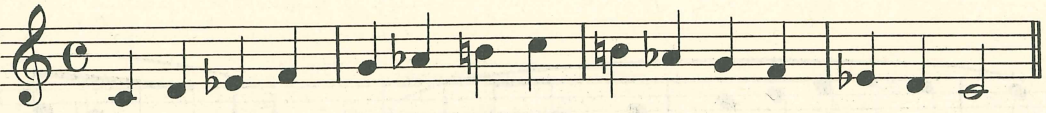
Vergleiche mit 1.



Anfangsreihe in **Moll.**

Schlußreihe in **Moll.**

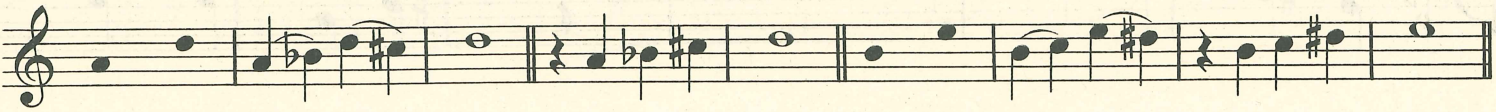
Beide Reihen zusammen.



Auch von *g, d, a, e, f* aus.

Die Reihen (Tonarten) sind am Schluß aufzuschreiben.

NB. Um die Schlußreihe in Moll zu finden, verfahre man wie folgt:



Spiele die folgende Melodie in Dur und Moll, der Anfangston ist gegeben. (G-Dur, g-moll.)

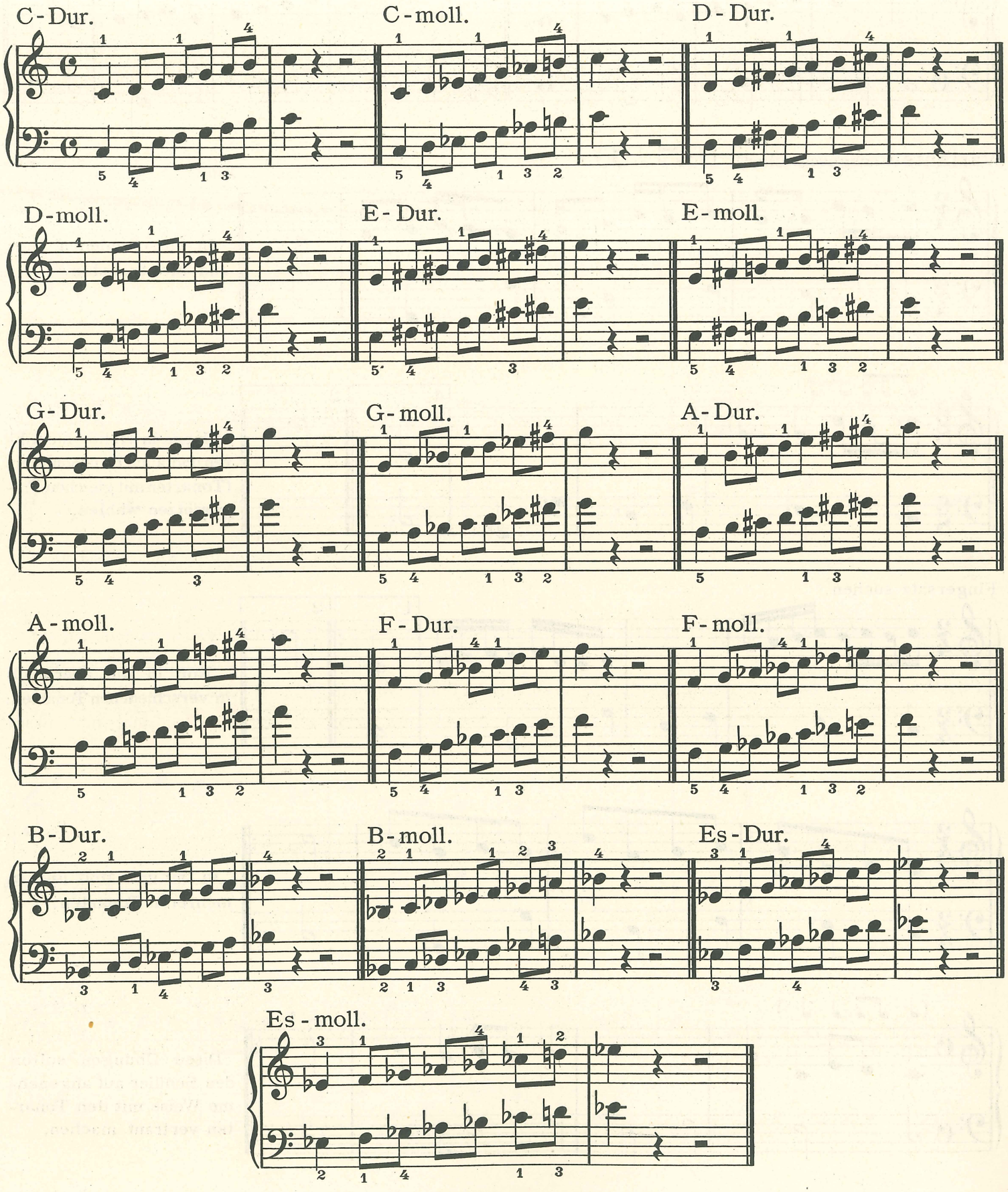
Auch in C-Dur, c-moll, F-Dur, f-moll usw.

Die Ausführung nach dem Gehör vornehmen, aber zuerst die entsprechenden Tonleitern suchen.
Die transponierten Übungen auch schriftlich ausführen und zu rhythmischen Varianten verwenden.

Zusammenfügen der Leitern.

Übersicht.

Kenntnis des systematischen Aufbaues der Tonleitern wird hier nicht erstrebt.
N. B. Immer nur einzelne Reihen auf einmal.

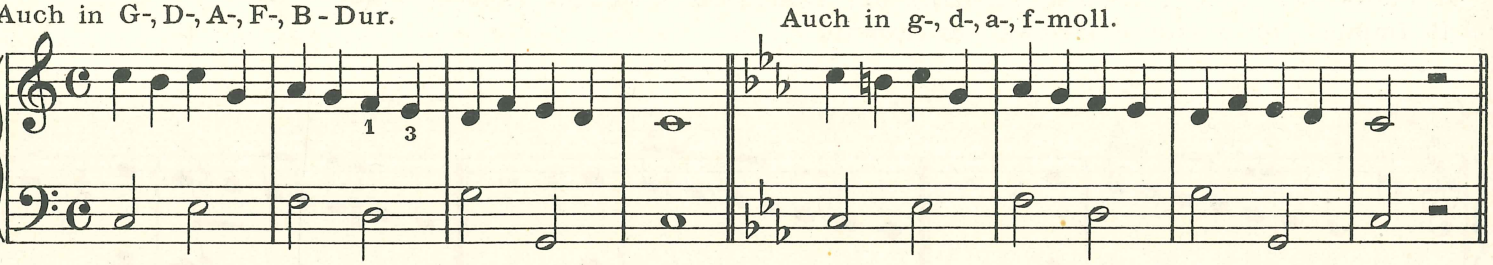


Transponieren und Improvisieren.

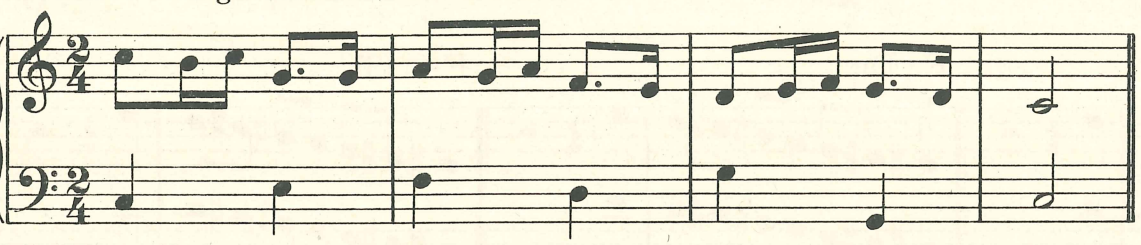
Zugleich Tonleiterübung.

Auch in G-, D-, A-, F-, B-Dur.

Auch in g-, d-, a-, f-moll.

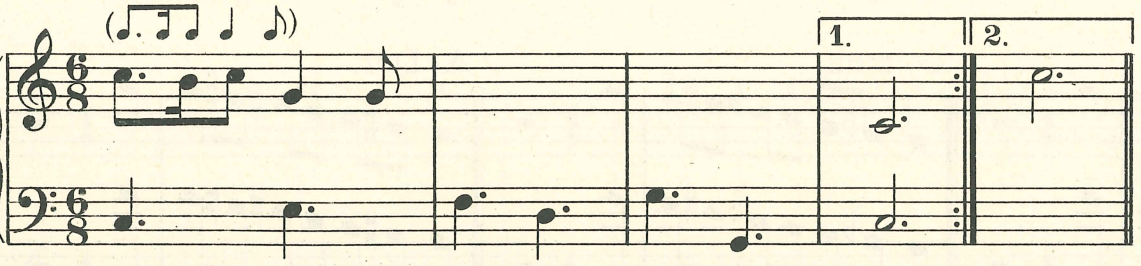


Variante (ausgeschrieben). ( )



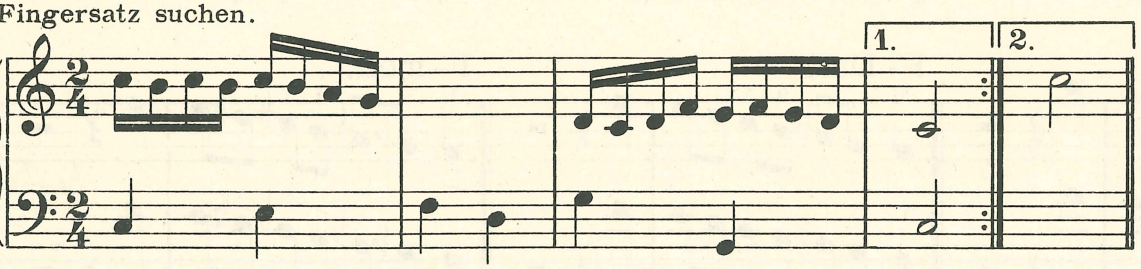
In verschiedenen Dur- und Molltonarten.

( )

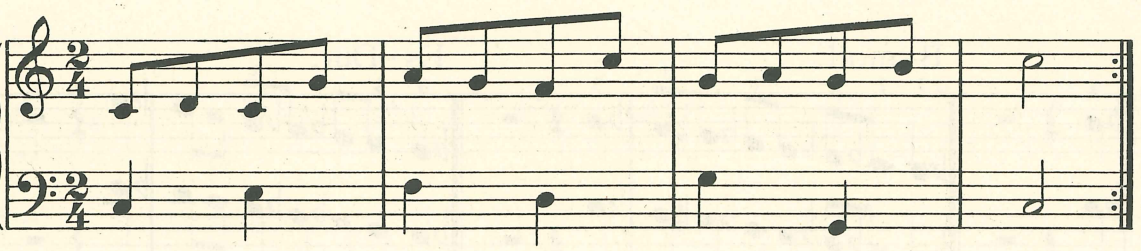


Nur nach Gehör ausführen und auch transponieren. (Tonarten mit gleichen Fingersätzen wählen.)

Fingersatz suchen.

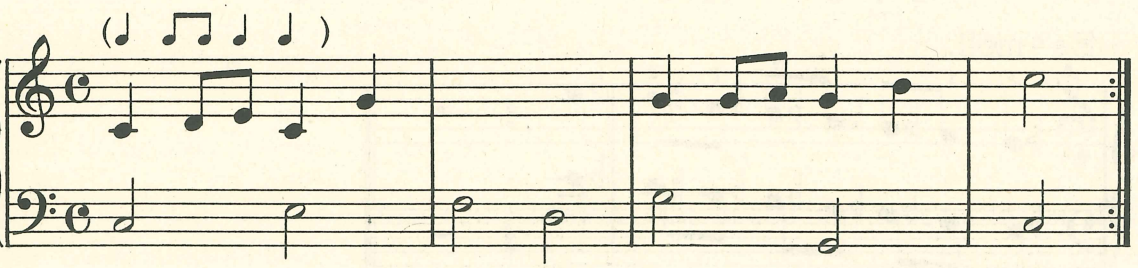


Nur in Dur, aber auch in verschiedenen Tonarten.

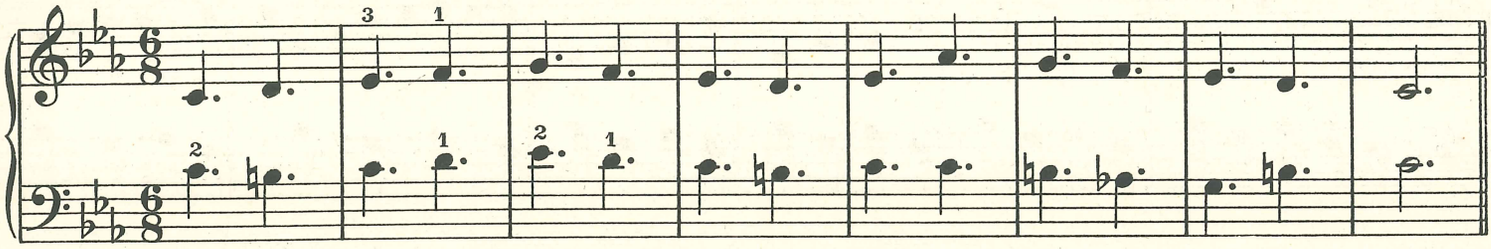


In Dur und Moll und in mehreren Tonarten.

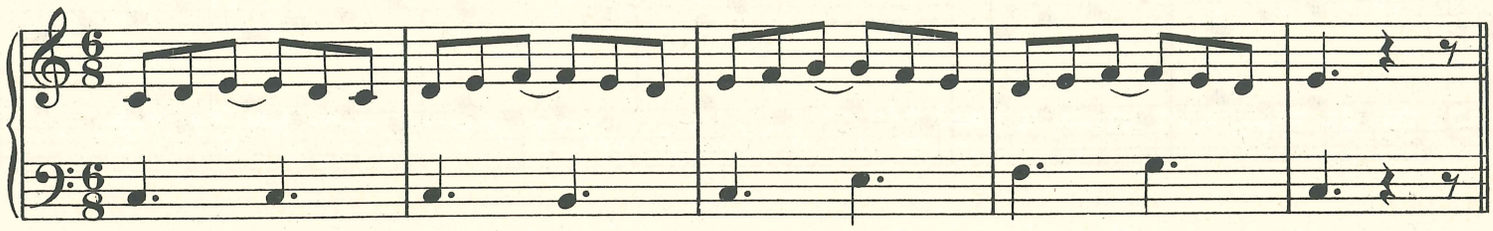
( )



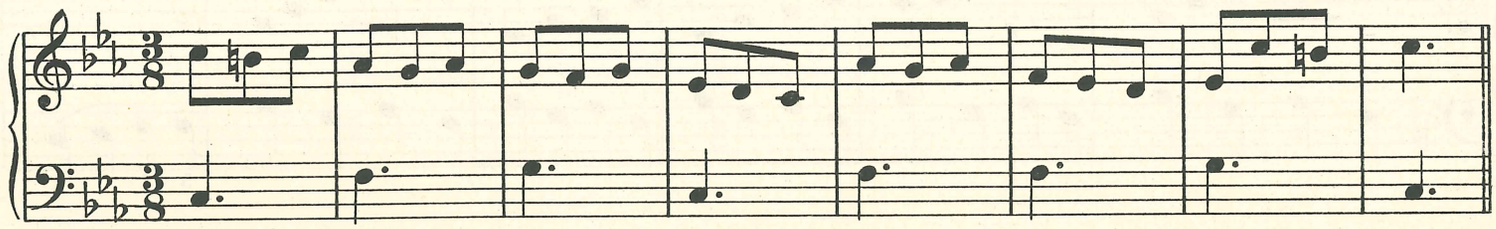
Diese Übungen sollen den Schüler auf angenehme Weise mit den Tonarten vertraut machen.



Auch in C-Dur und in Es-Dur. (Gleichnamige Tonart und Paralleltonart.)



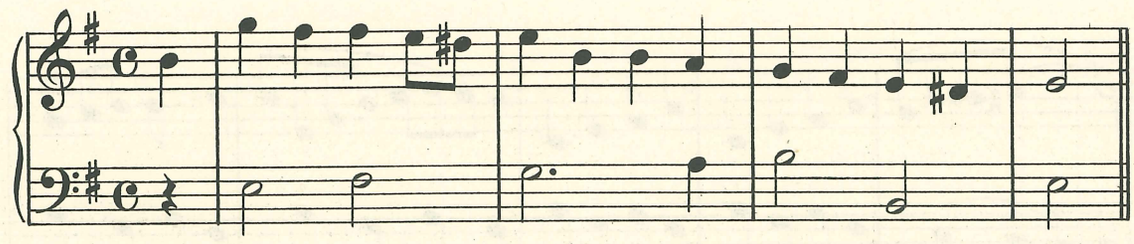
Auch in c-moll und a-moll, ev. in anderen Dur- und Molltonarten.



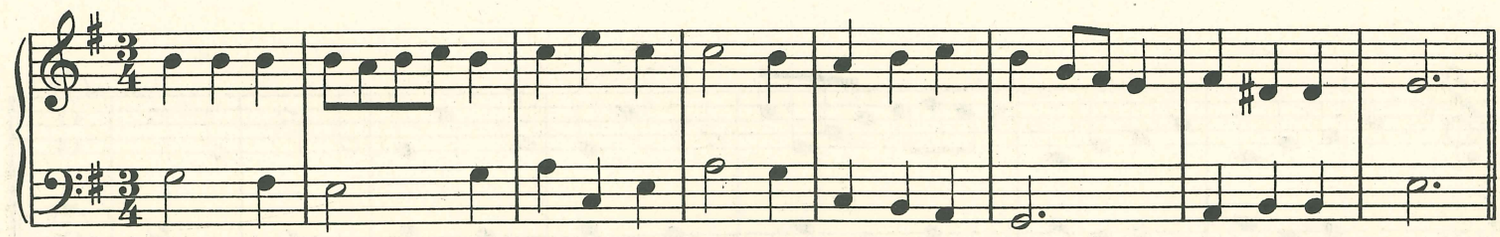
Auch in C-Dur, Es-Dur und anderen Tonarten.

In den nächsten zwei Stücken übertrage man jede Hand vorerst einzeln in die gleichnamige Durtonart und nachher in die Durtonart mit dem gegebenen Vorzeichen.

Der Schüler suche sich jede Tonart vor dem Transponieren einzuprägen, um zu wissen, welche Töne er verwenden darf.

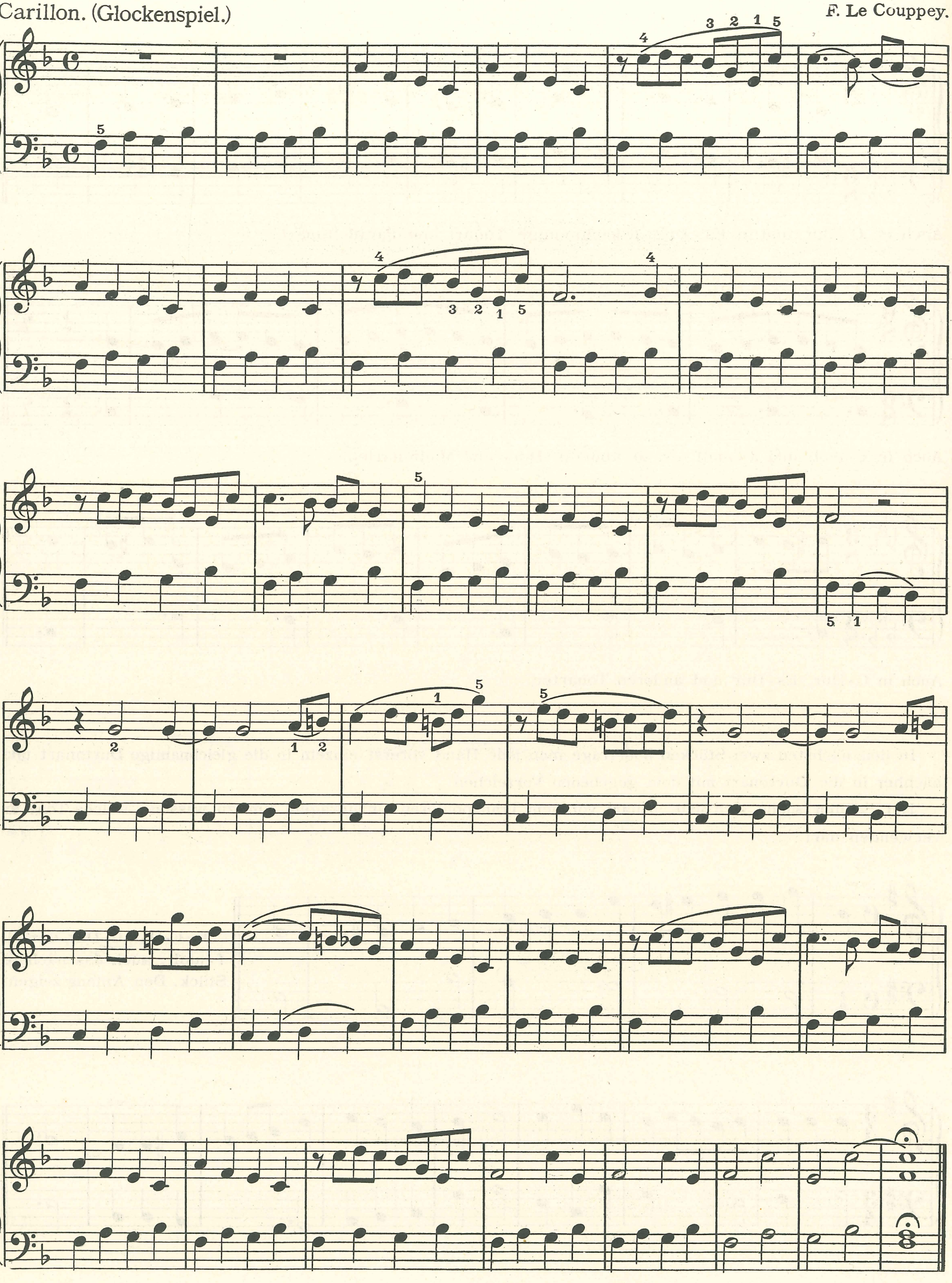


In E-Dur, G-Dur, d-moll, f-moll, auch das nächste Stück. Den Anfang zeigen!

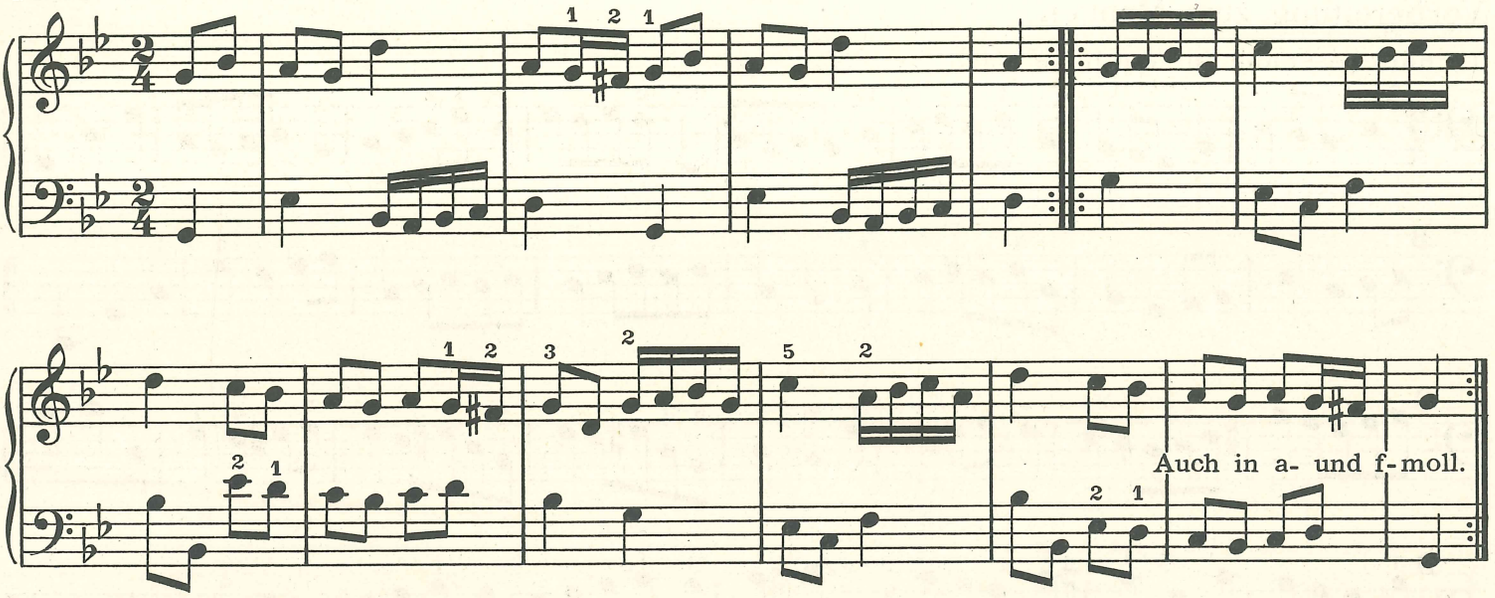


Carillon. (Glockenspiel.)

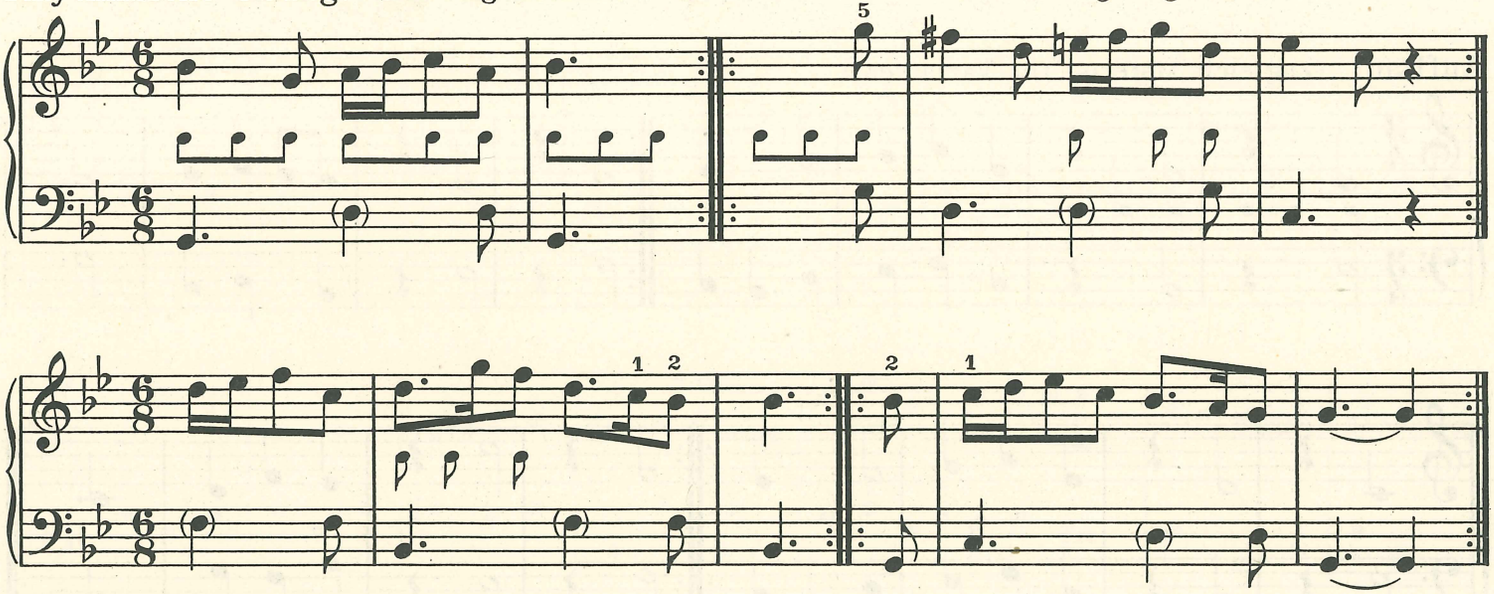
F. Le Couppey.



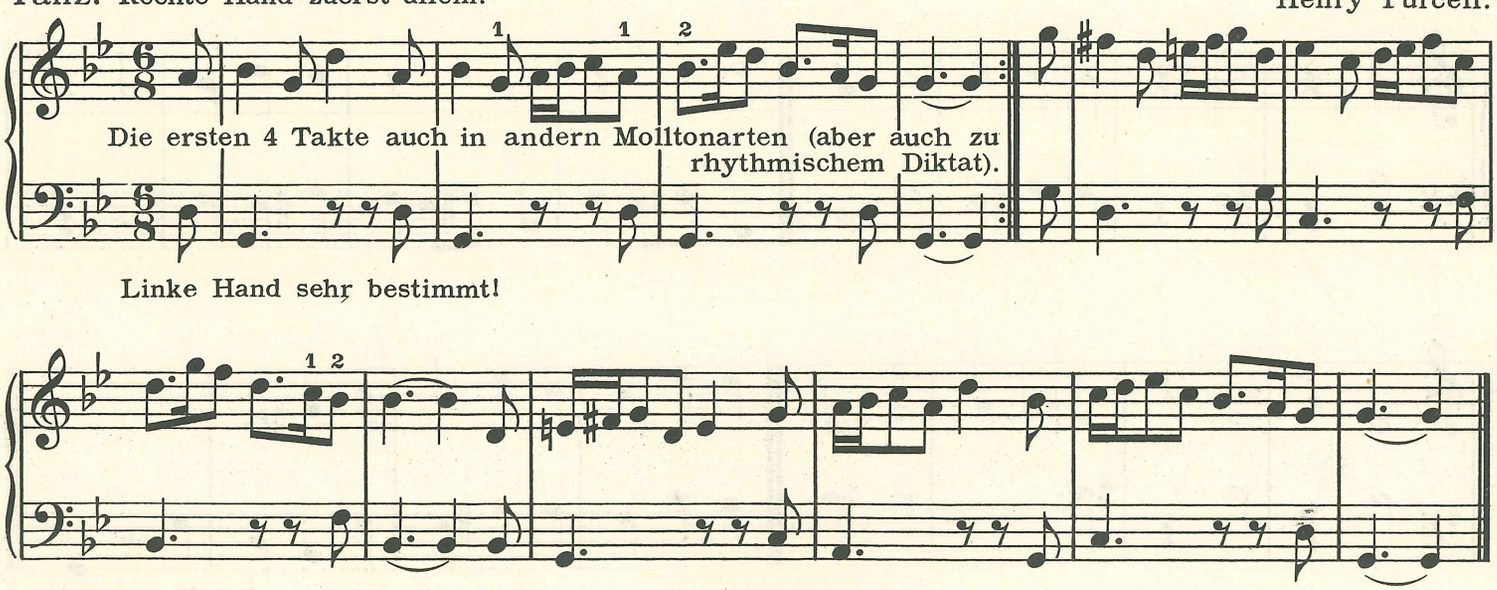
Tanz. Die ersten 4 Takte in verschiedenen Molltonarten. G. Th. Telemann.



Rhythmische Übung. (Die eingeklammerten Baßnoten bei der Wiederholung weglassen.)

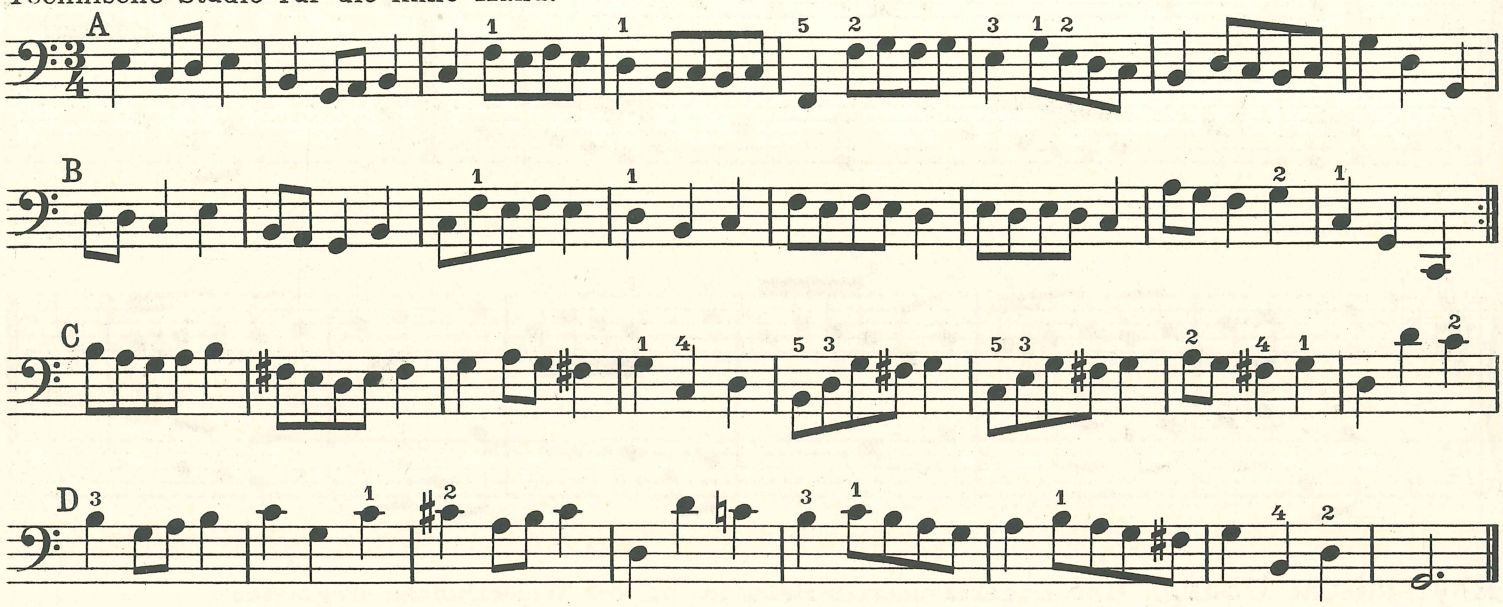


Tanz. Rechte Hand zuerst allein. Henry Purcell.

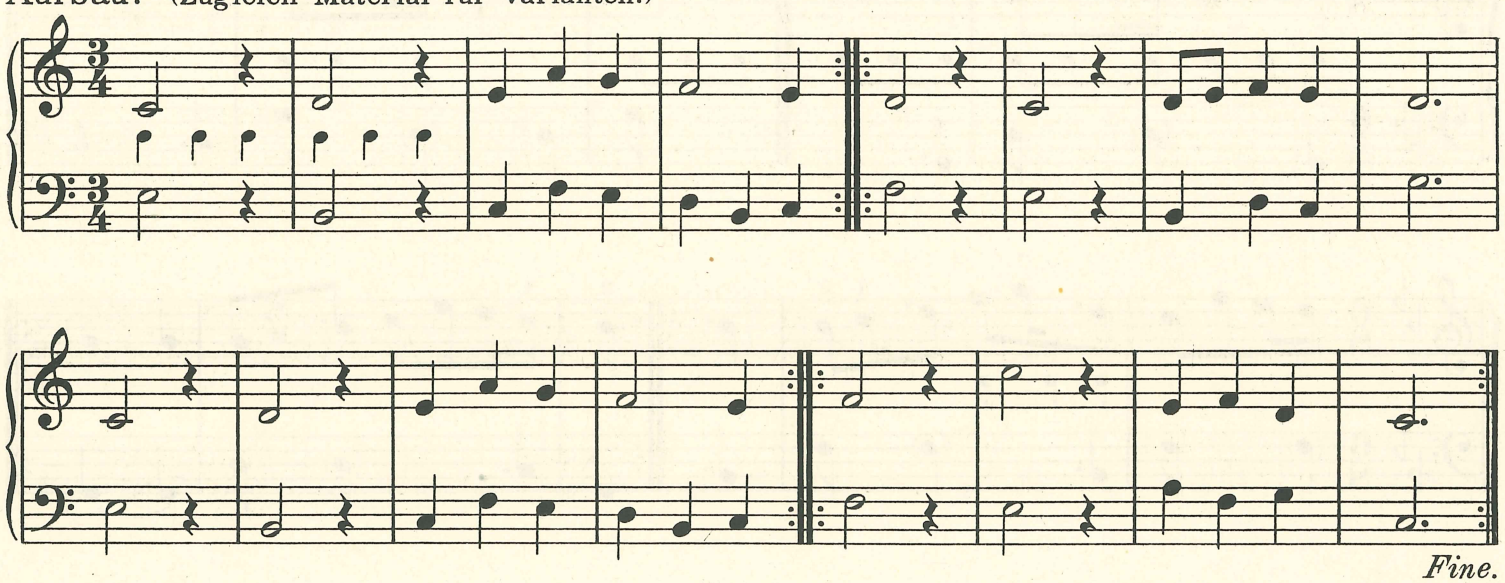


Vorbereitung zum Menuett.

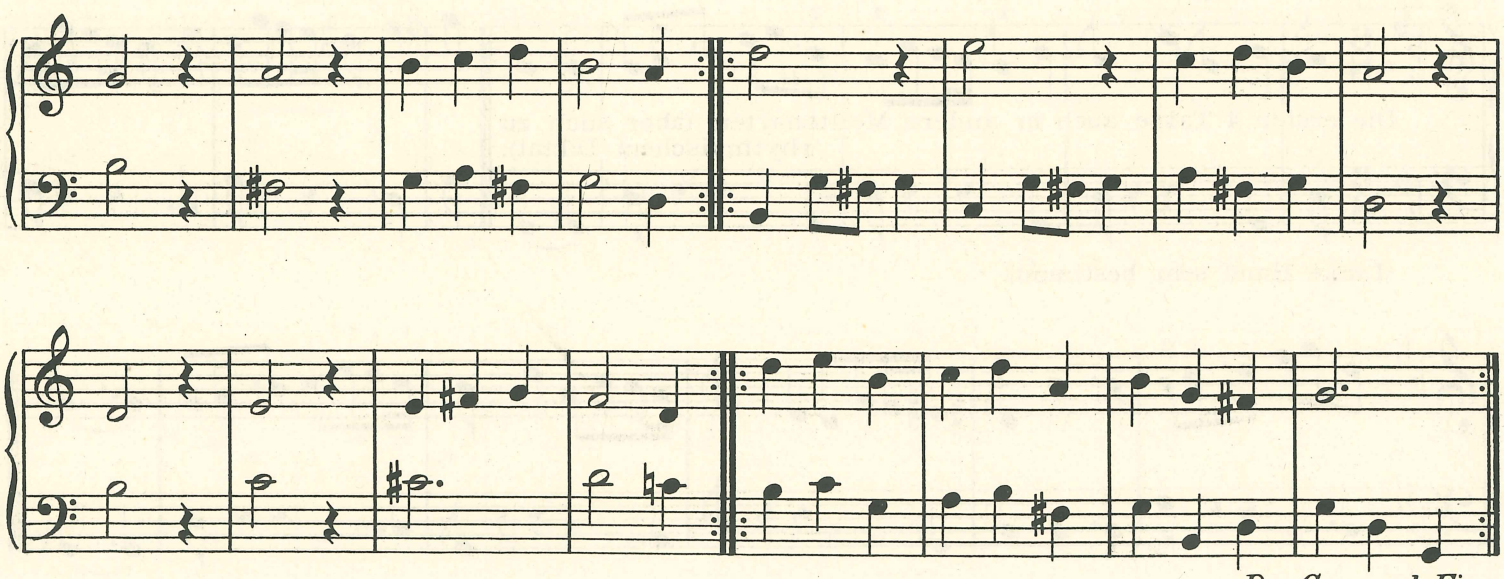
Technische Studie für die linke Hand.



Aufbau: (Zugleich Material für Varianten.)



Fine.

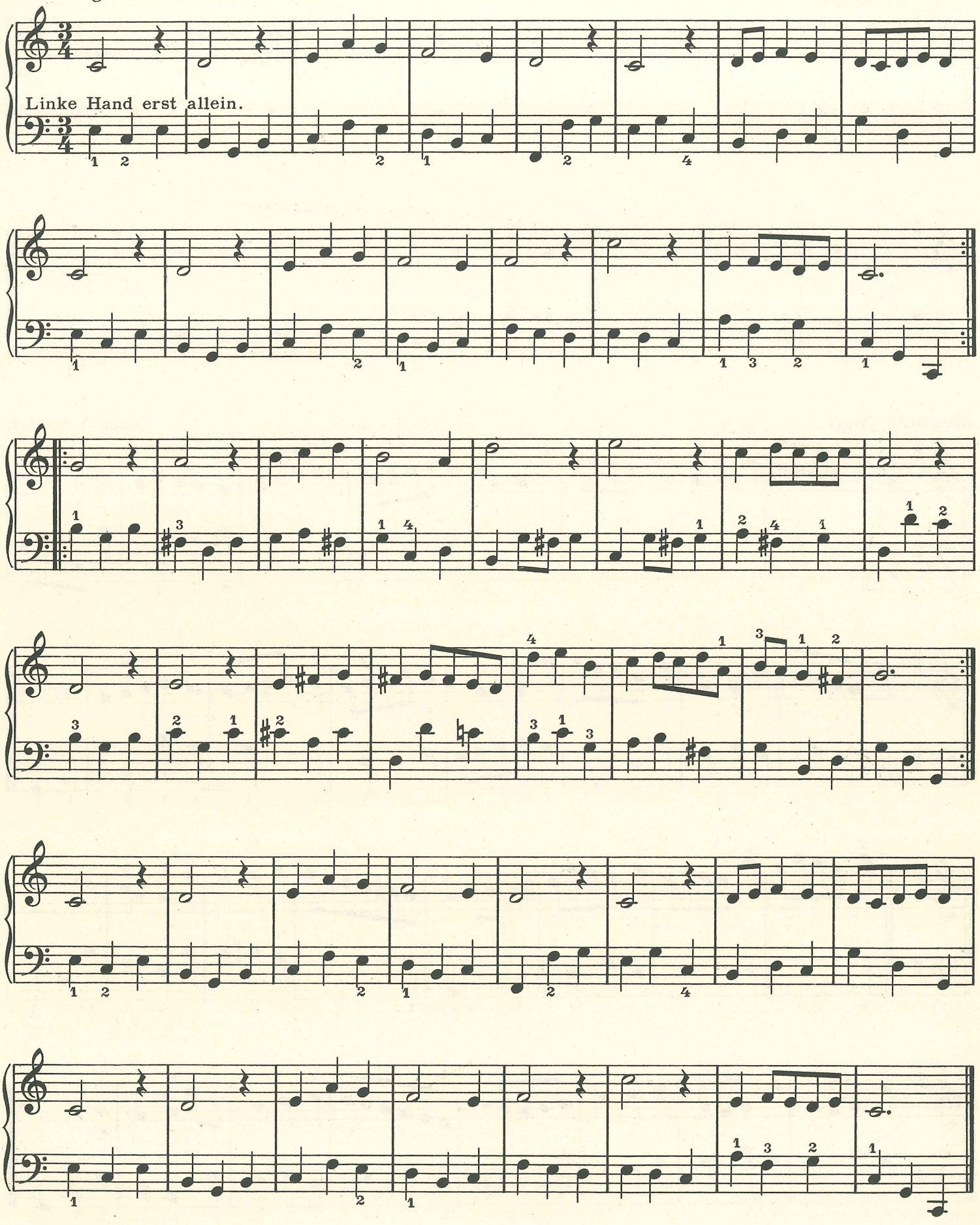


Da Capo al Fine.

Menuett (den 1. Teil auch in c-moll).

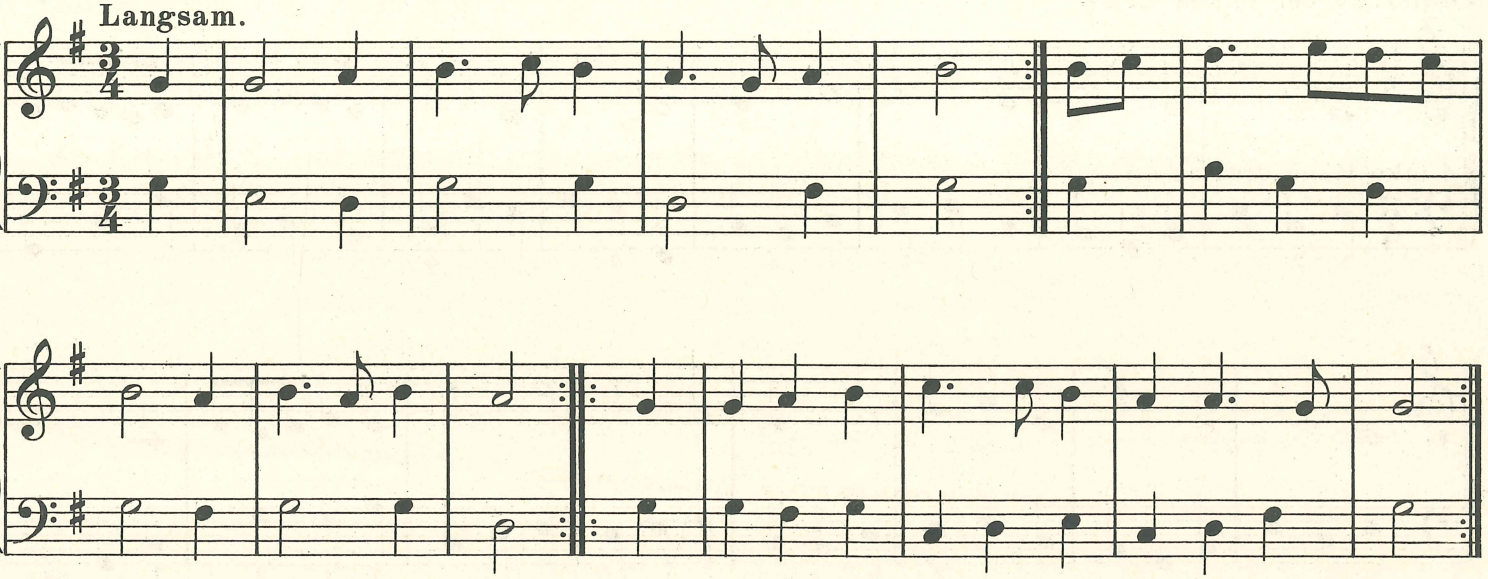
Förderung der linken Hand.

Christoph Graupner.



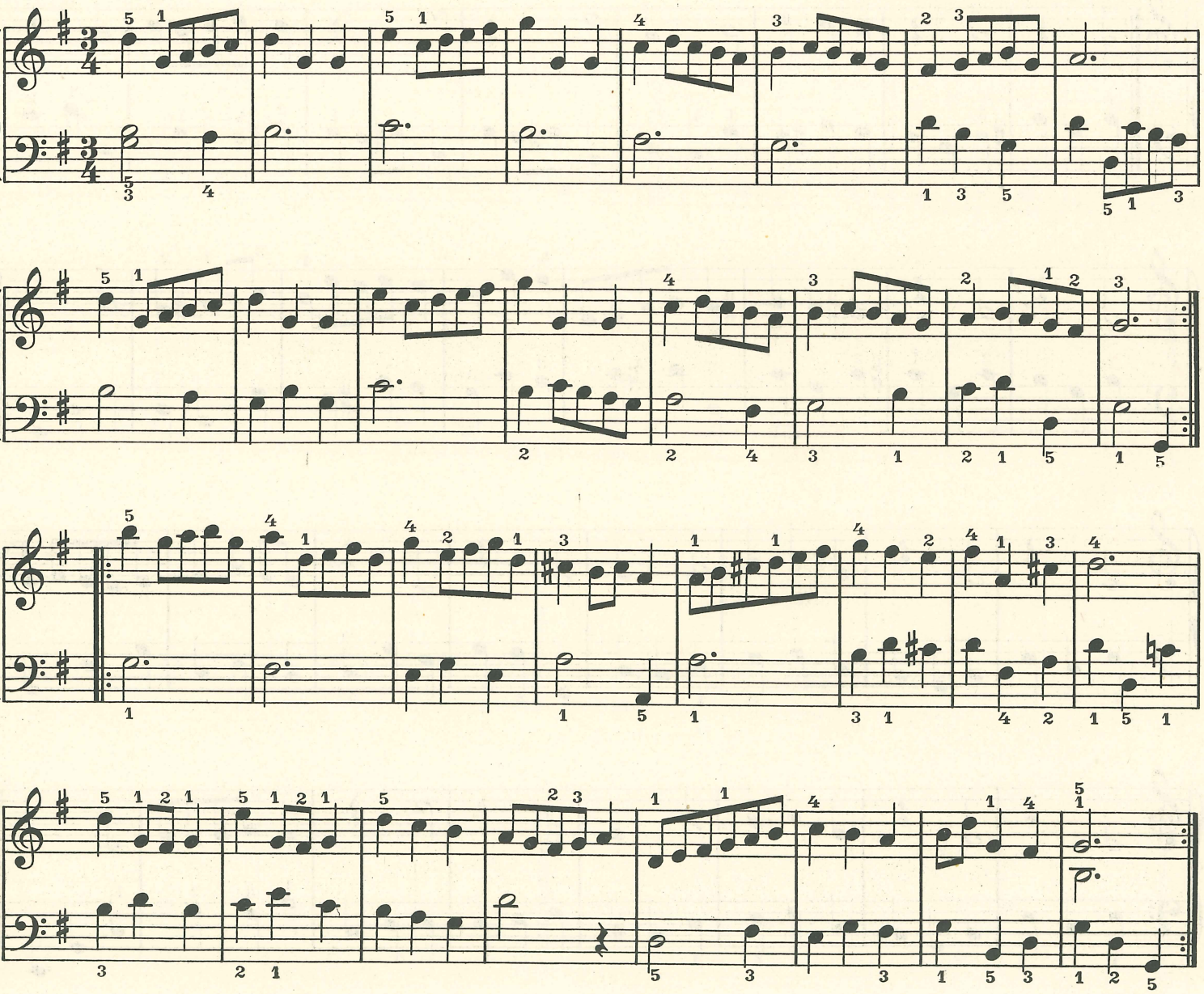
Weihnachtslied. (In verschiedenen Tonarten) Dur und Moll.

Langsam.



Menuett (Dur).

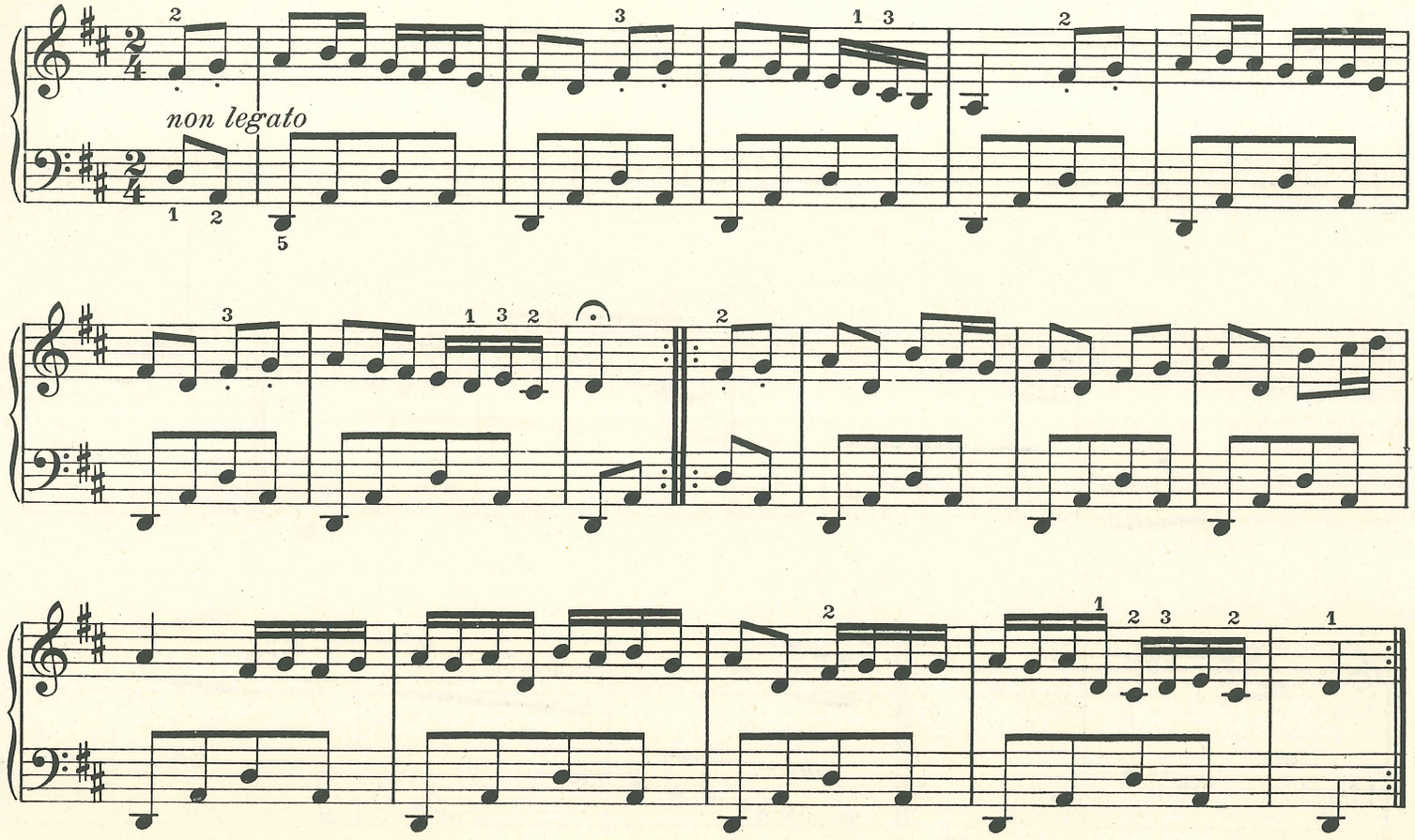
Nach J. S. Bach.



Kirmes (verkürzt).

Rechte Hand erst als Studie allein.

J. F. Dandrien

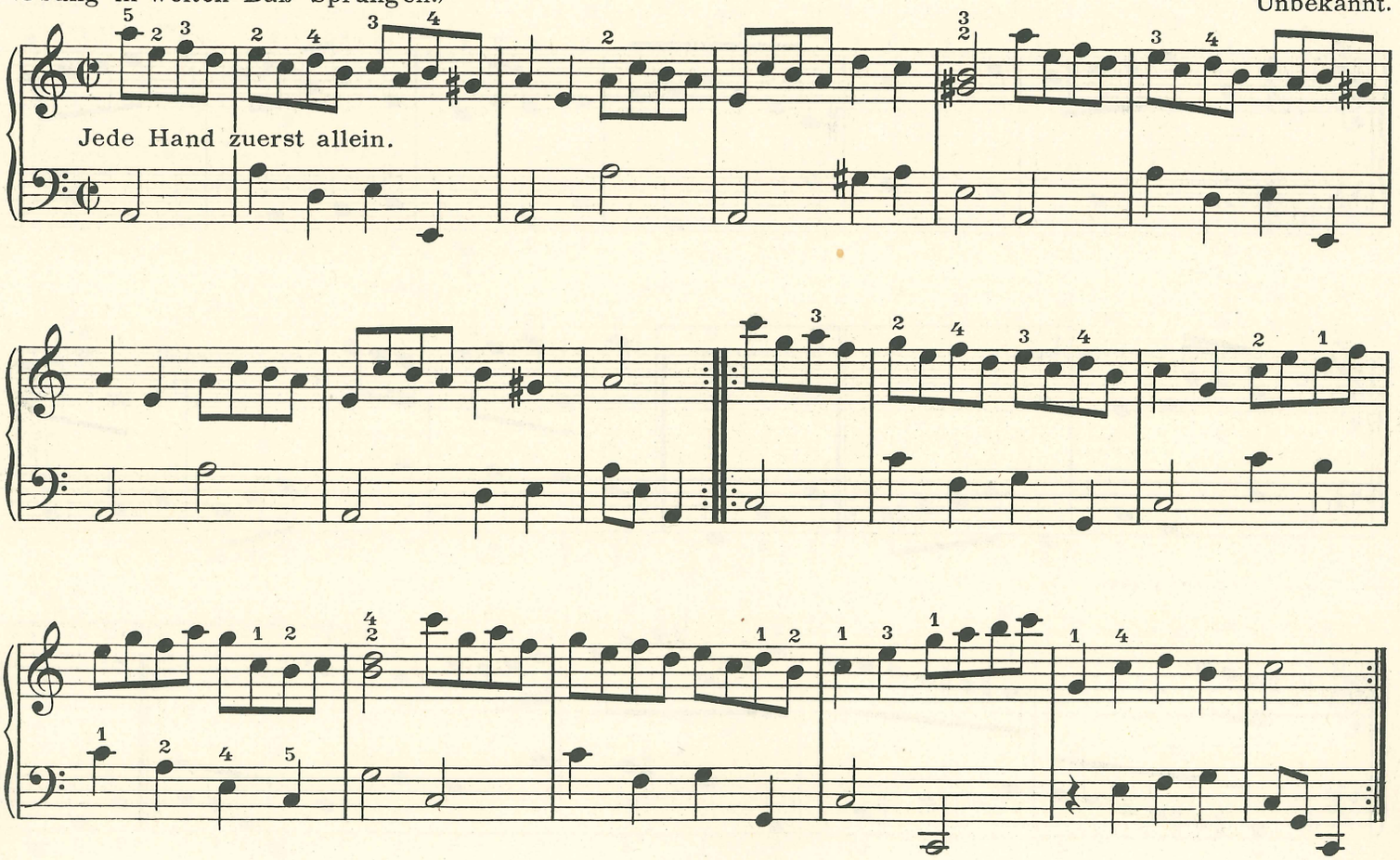


Auch in C-Dur.

Allegro.

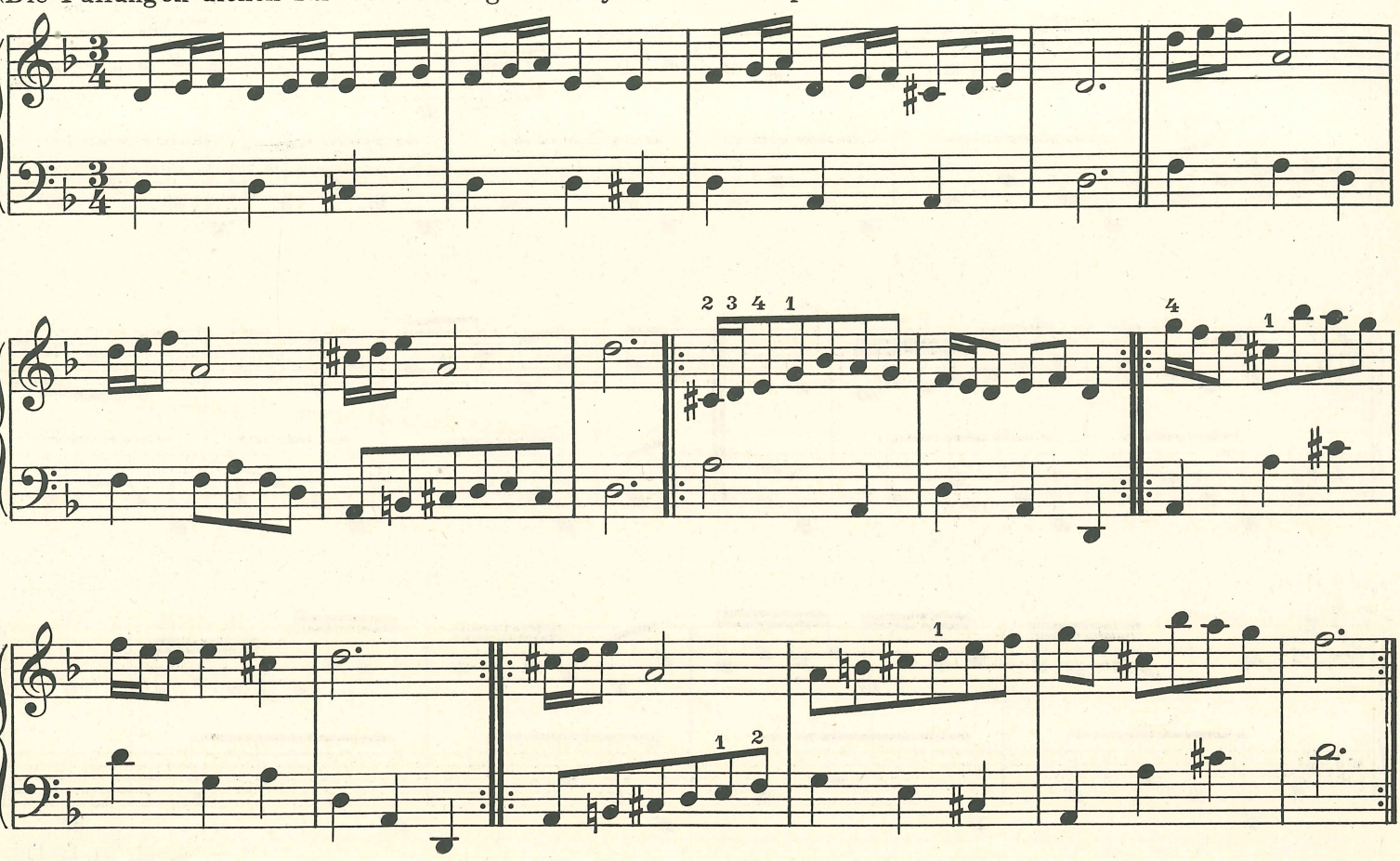
(Übung in weiten Baß-Sprüngen.)

Unbekannt.



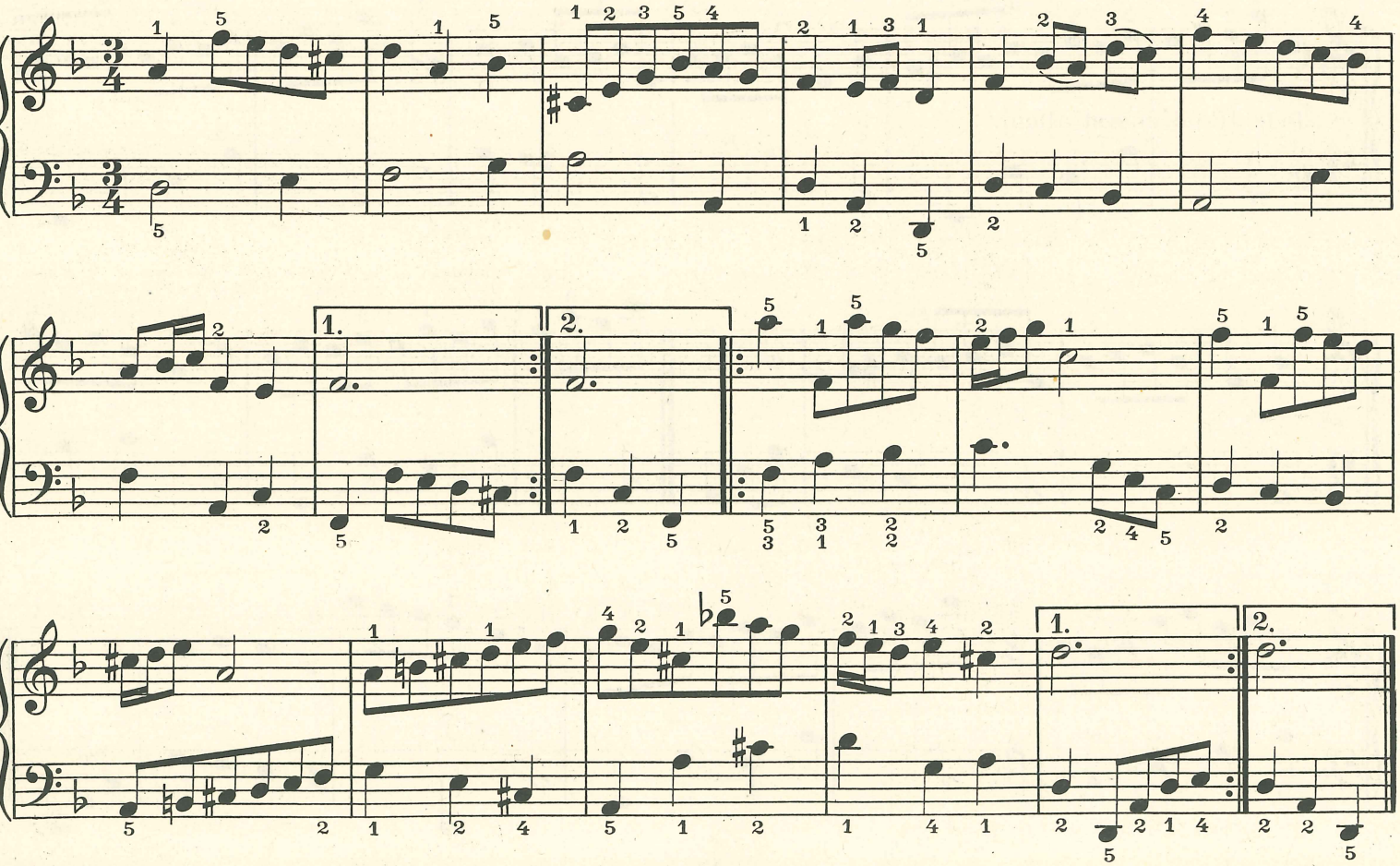
Vorübung.

(Die Füllungen dienen zur Verstärkung der rhythmischen Impulse.)

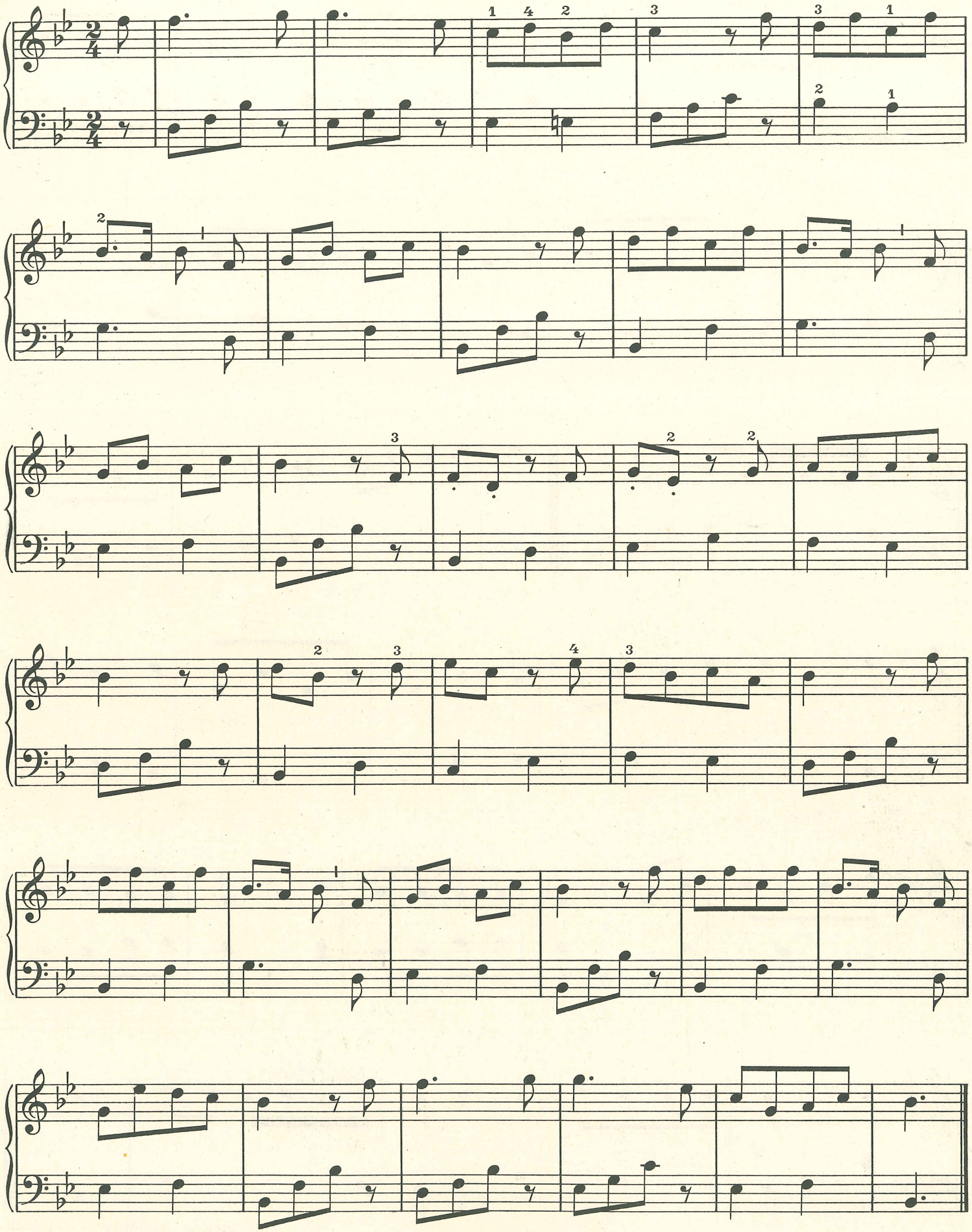


Menuett.

J. S. Bach.

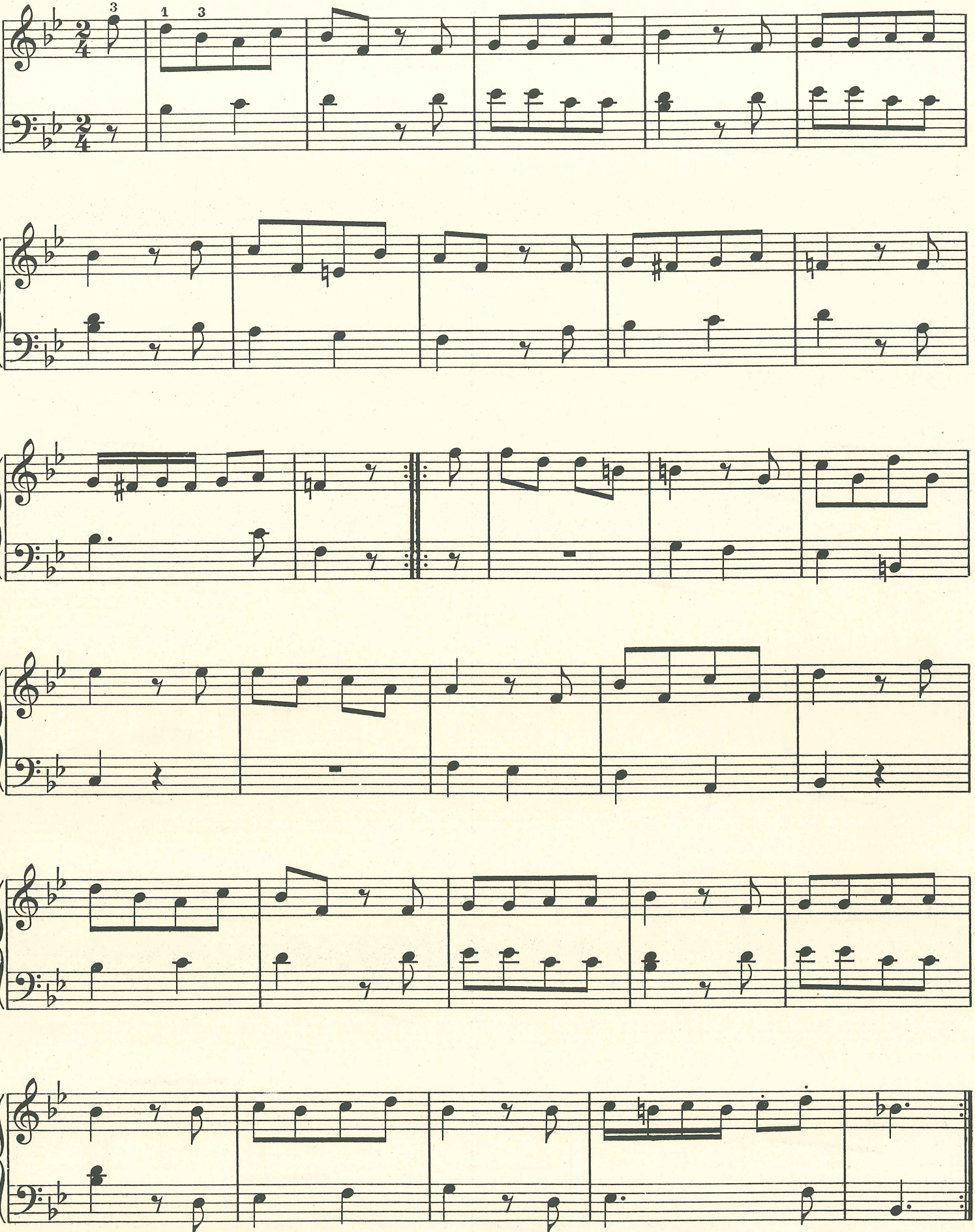


Italienisches Tanzlied.



Allegro.

W. A. Mozart.

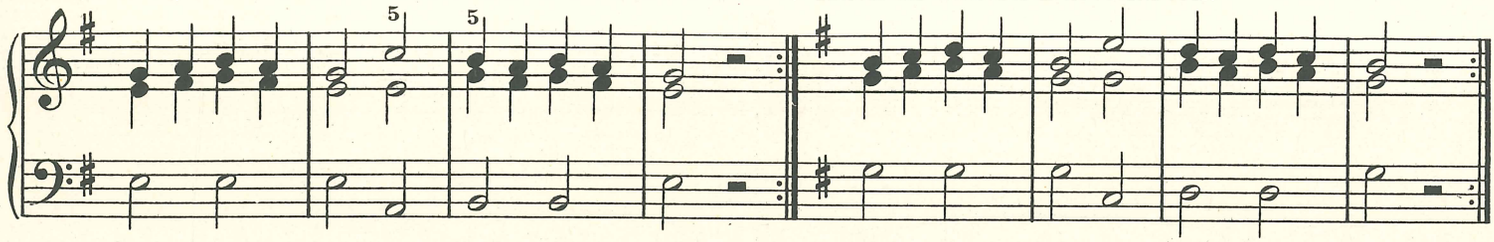


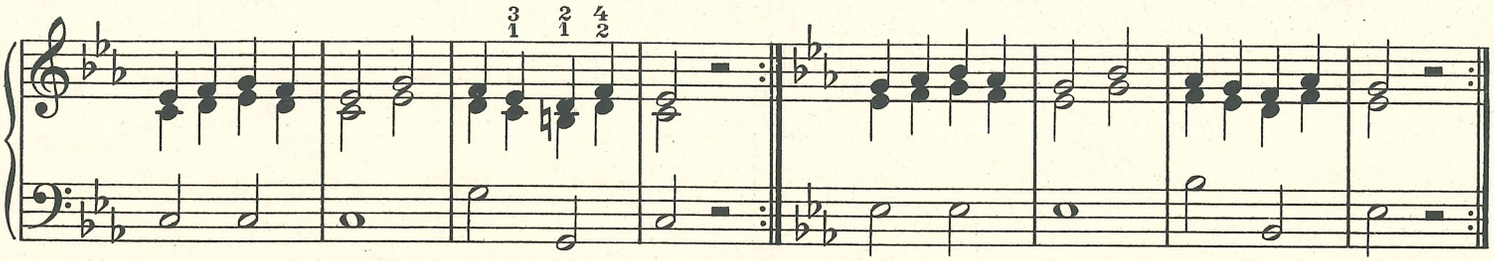
Die Stellen gleicher Art durch *f* und *p* unterscheiden.

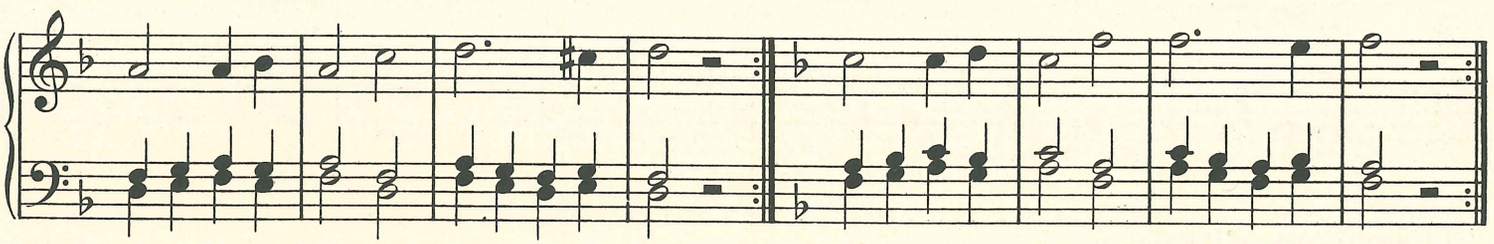
Terzengänge.

In vielen Molltonleitern.

Auch in andern Durtonarten.

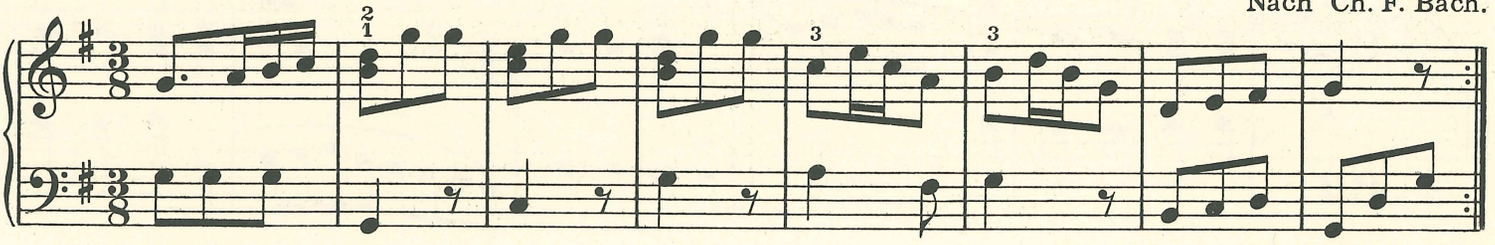


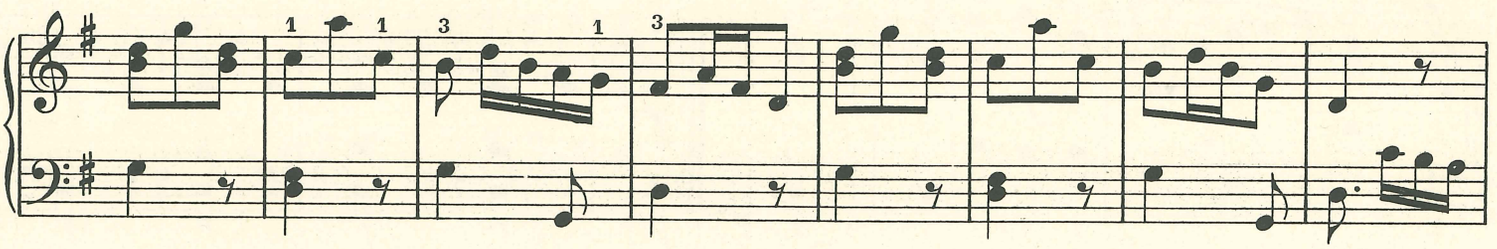


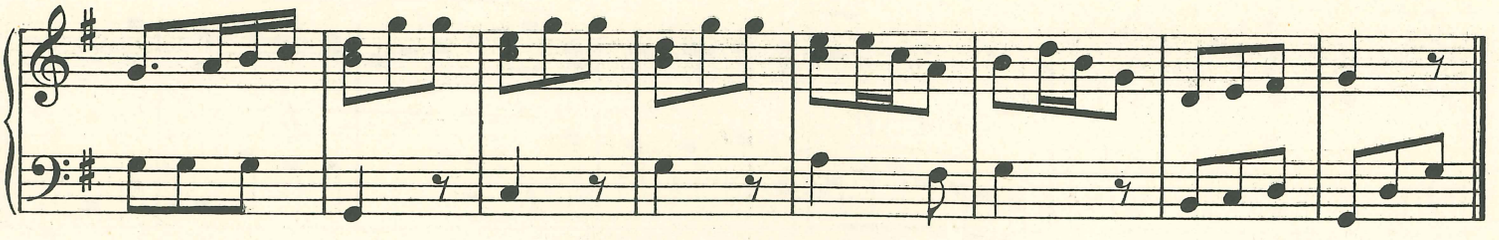


Schwäbische Weise.

Nach Ch. F. Bach.



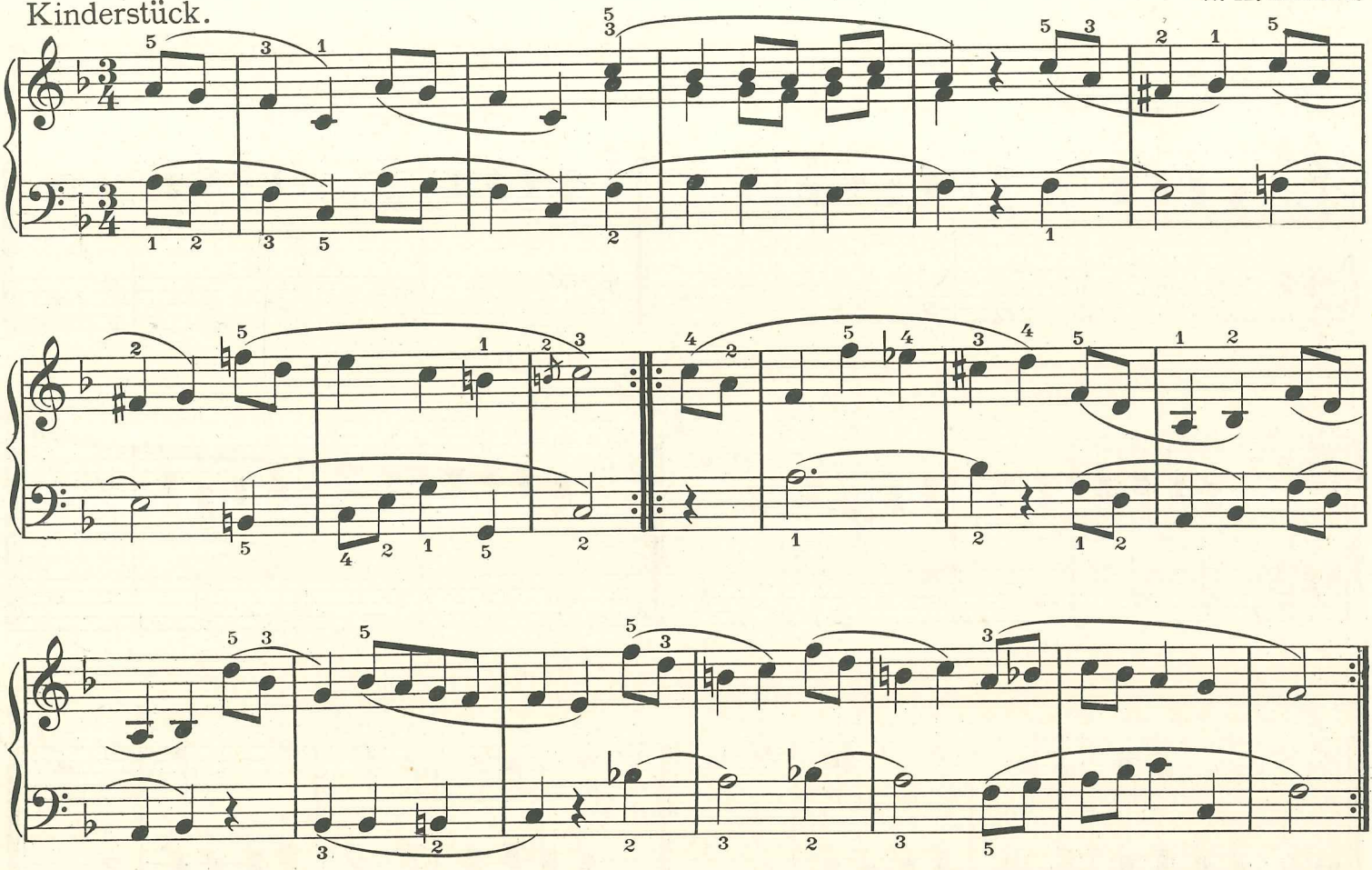




Auch in F-Dur.

Kinderstück.

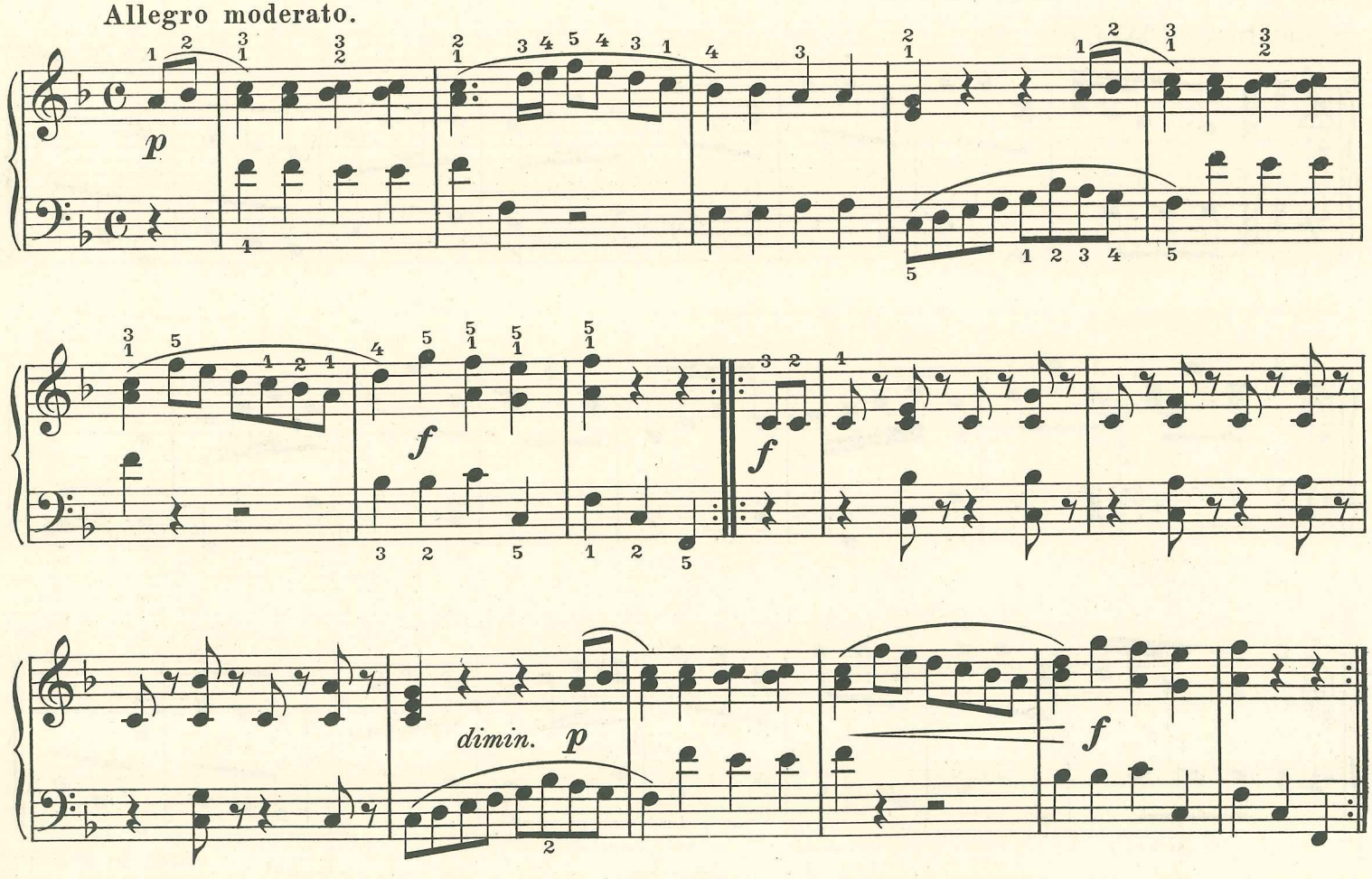
W. A. Mozart.



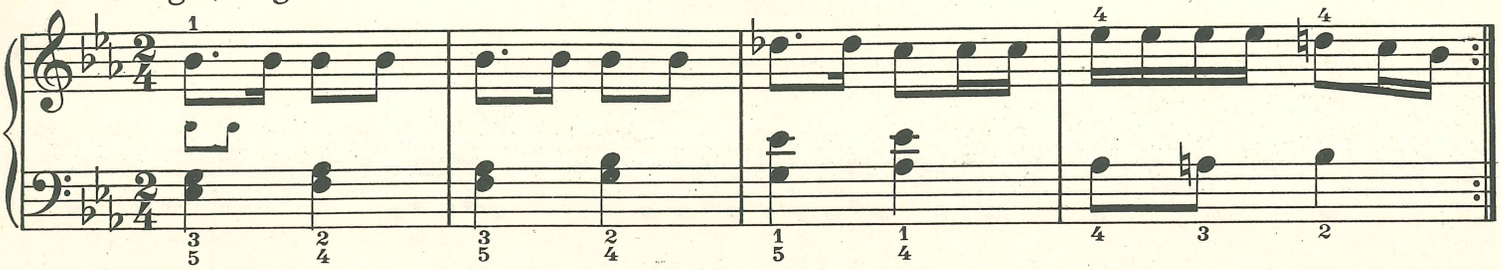
Thema aus Alceste.

Weigl.

Allegro moderato.

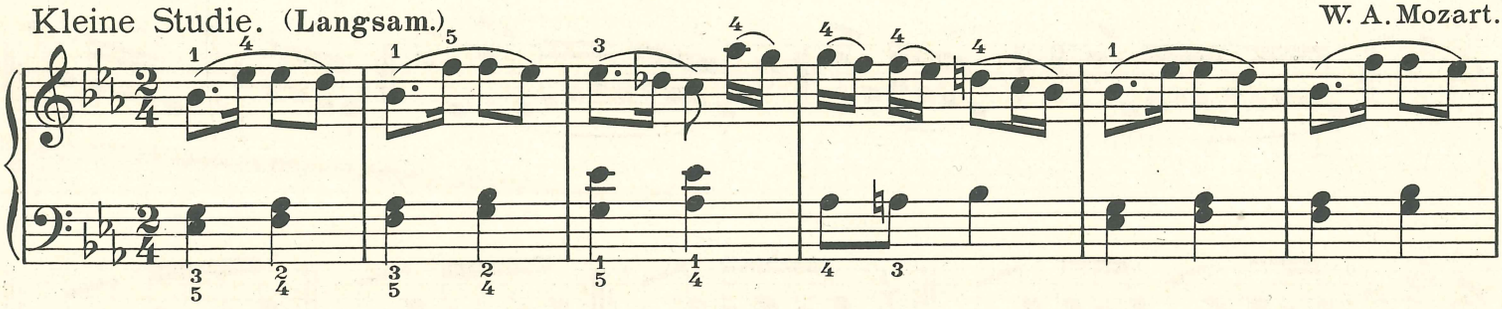


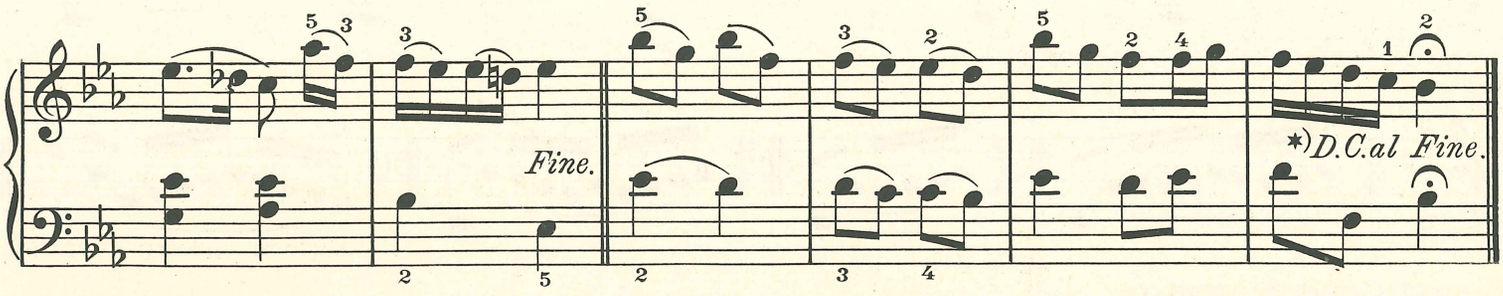
Vorübung. (Langsam.)



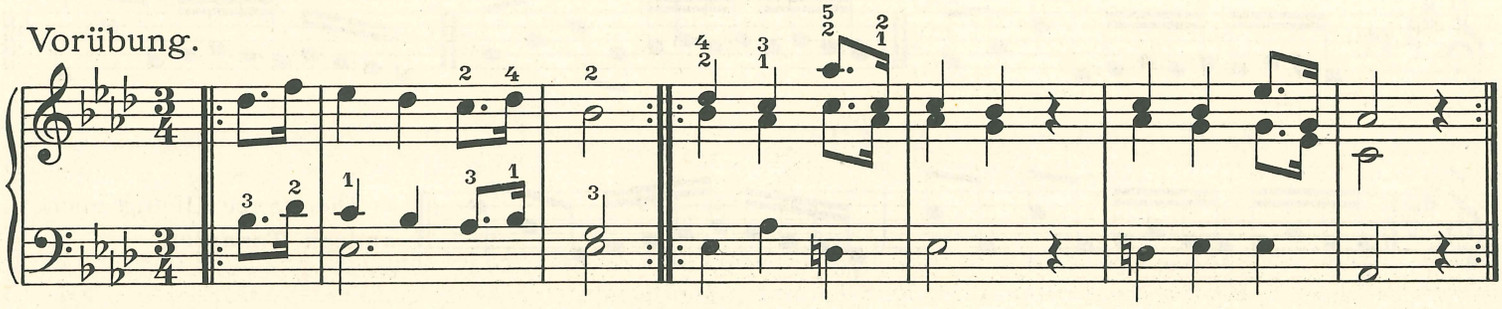
Kleine Studie. (Langsam.)

W. A. Mozart.





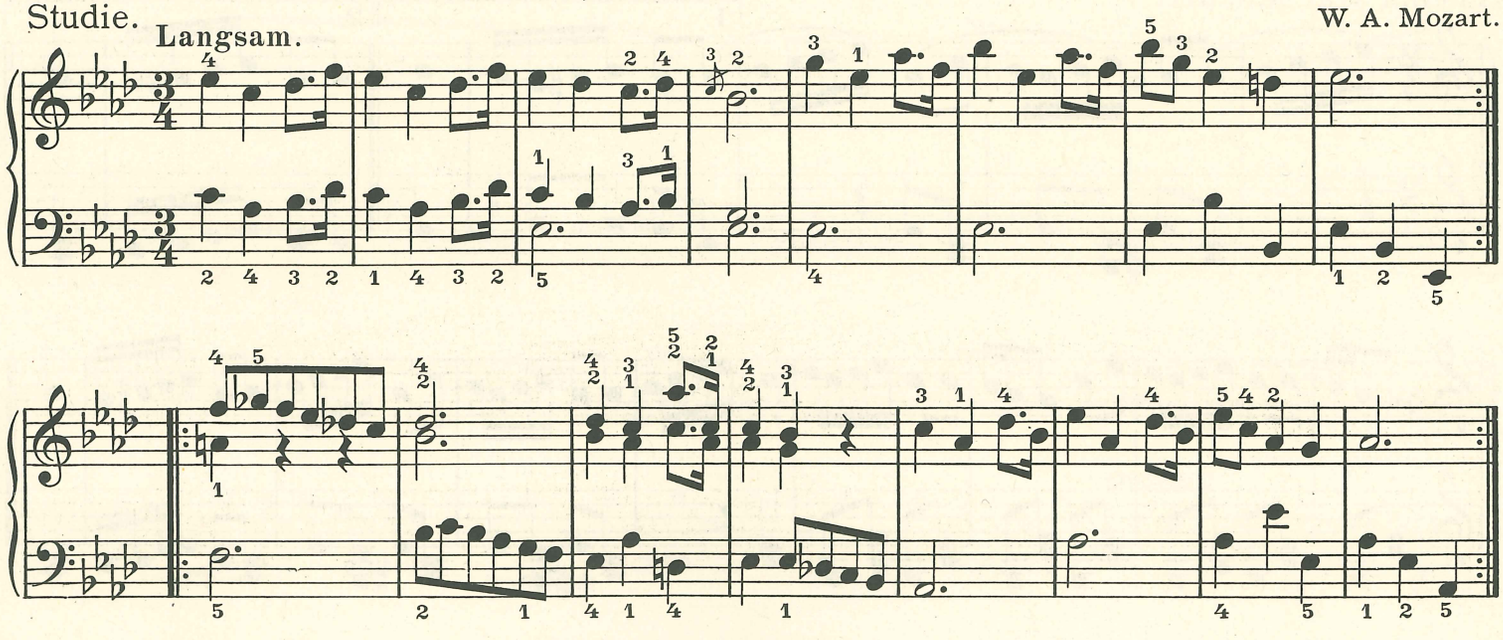
Vorübung.



Studie.

Langsam.

W. A. Mozart.

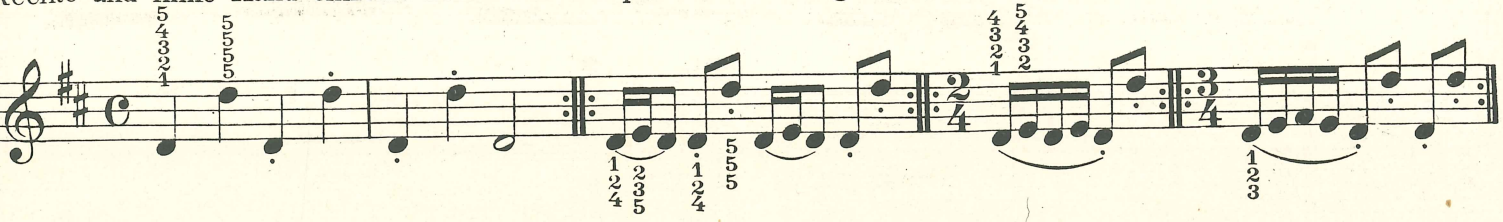


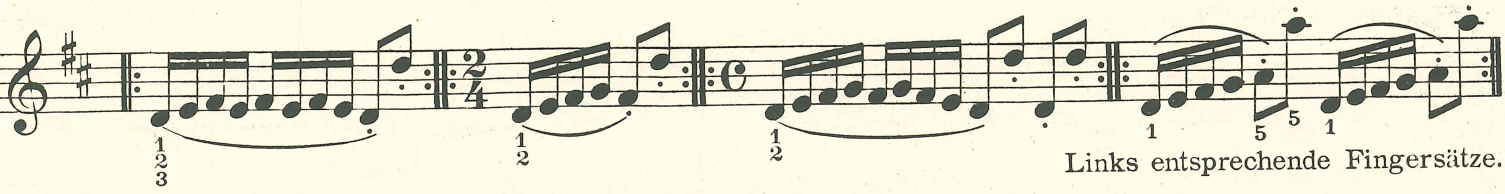
*) Vom Anfang bis zum Schluß.

Entwicklung der Technik.

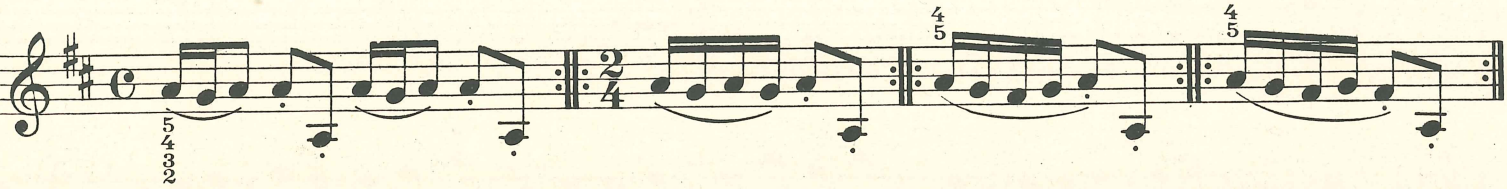
Hierzu Einführung Nr. 14*)

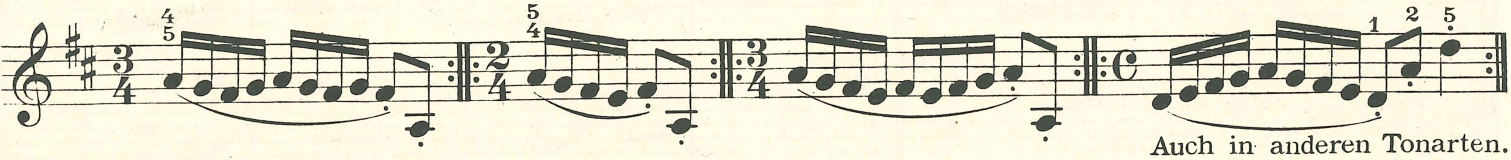
Rechte und linke Hand einzeln. Links mit entsprechendem Fingersatz, eine Oktave tiefer.





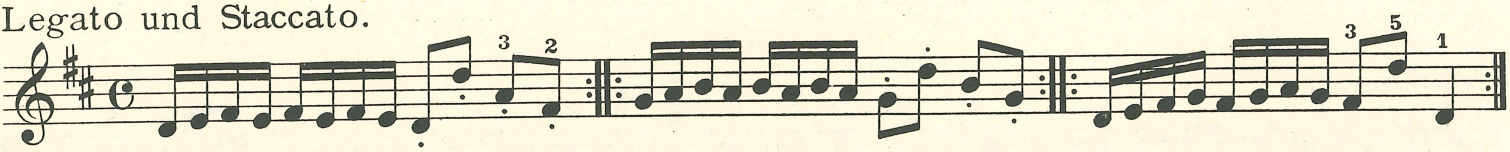
Links entsprechende Fingersätze.





Auch in anderen Tonarten.

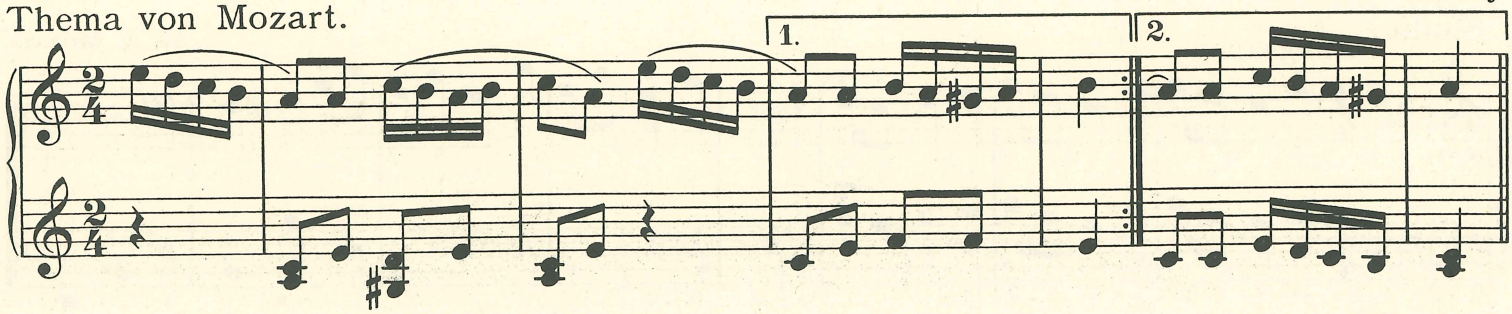
Legato und Staccato.

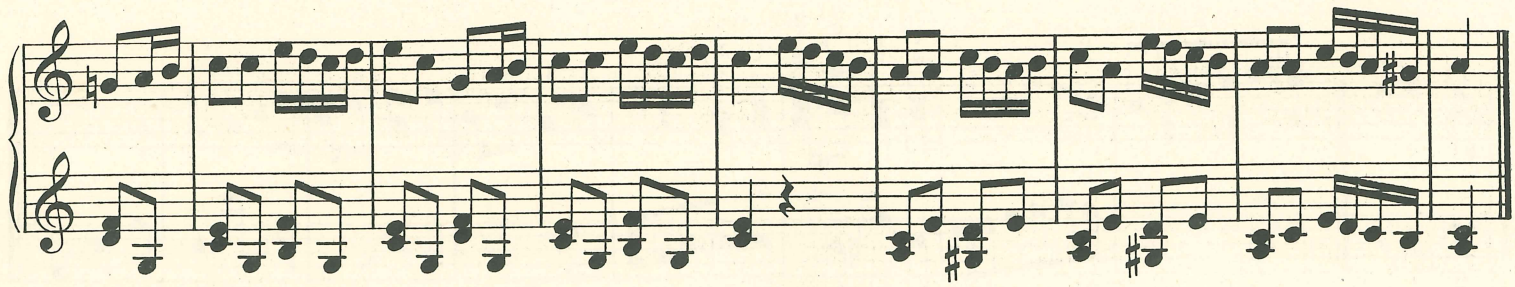


Die ganze Übung auch in andern Tonarten.

Czerny.

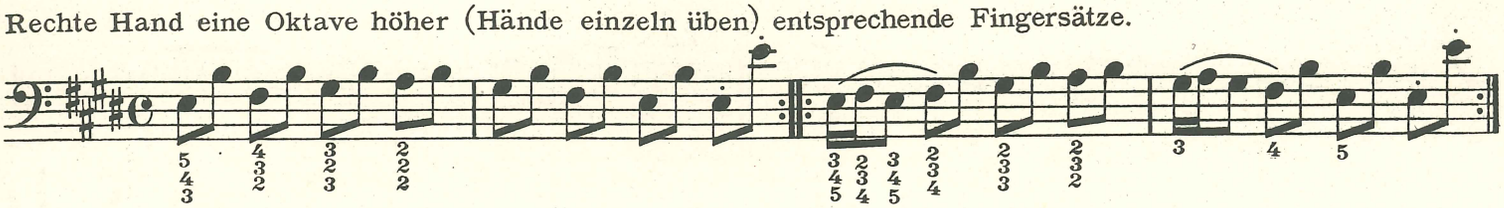
Thema von Mozart.



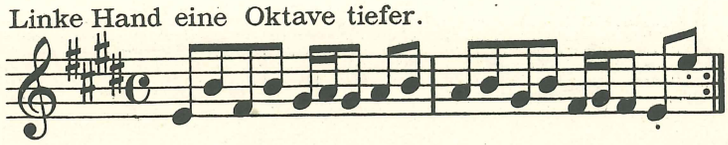


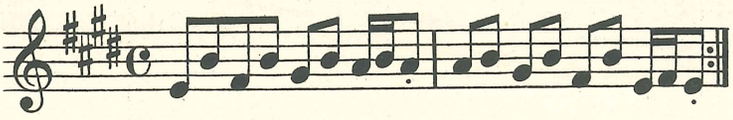
*) Siehe Seite X.

Rechte Hand eine Oktave höher (Hände einzeln üben) entsprechende Fingersätze.



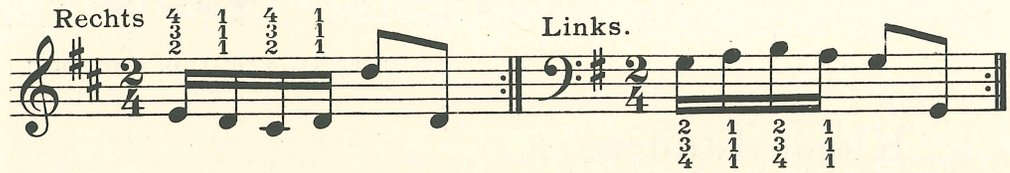
Linke Hand eine Oktave tiefer.



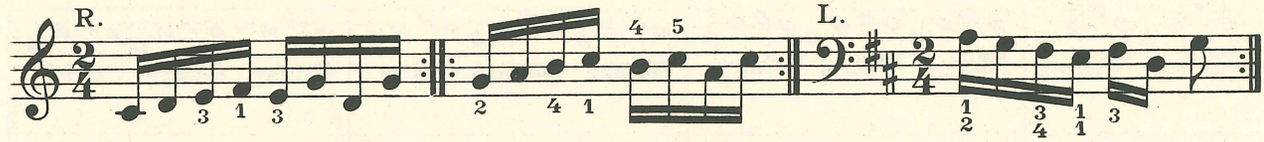


Alle Übungen auch in A-, E-, C-Dur und Moll.

Über- und Untersatz.



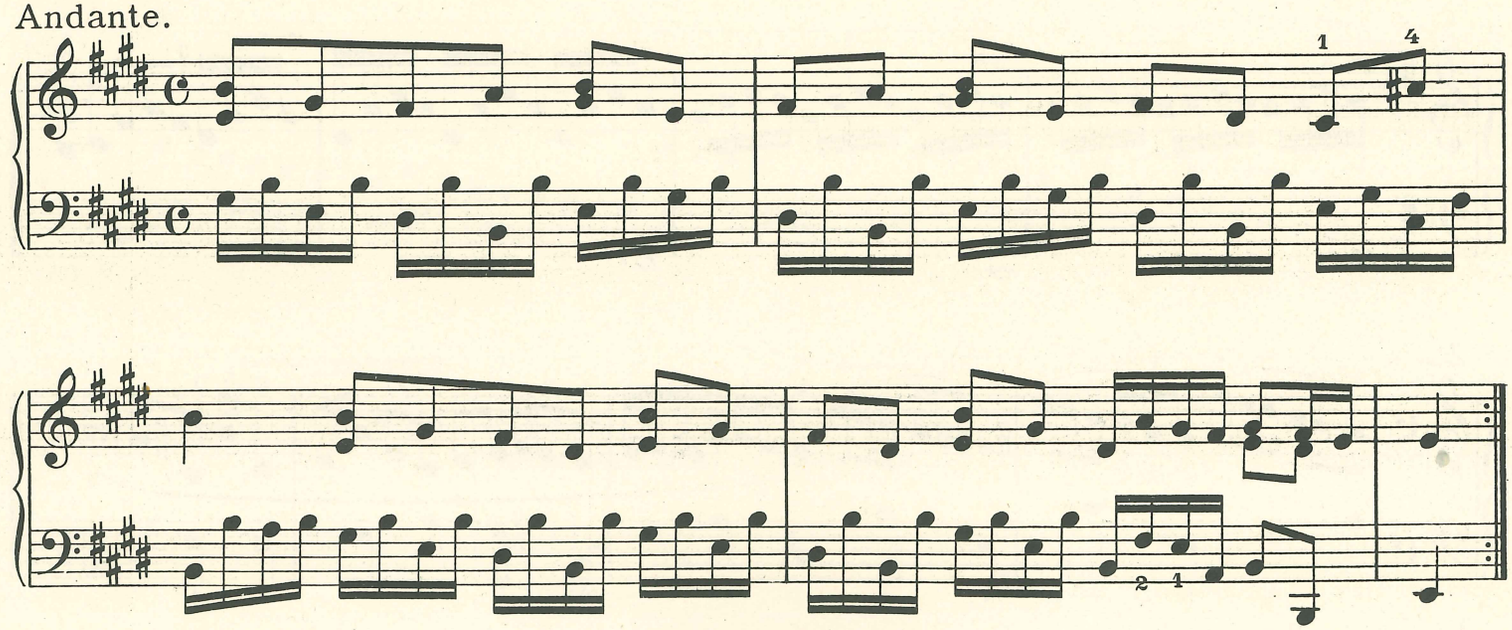
Auch von andern Grundtönen aus.



In G-, D-, A-, E-Dur und Moll.

Bei diesen Übungen Daumen locker halten, eher ganz leichtes Staccato als Bindung, die steif macht. Jeden Anschlag durch das Gewicht des Armes unterstützen, damit Gleichmäßigkeit erzielt wird.

Andante.



Rechts.

Links.

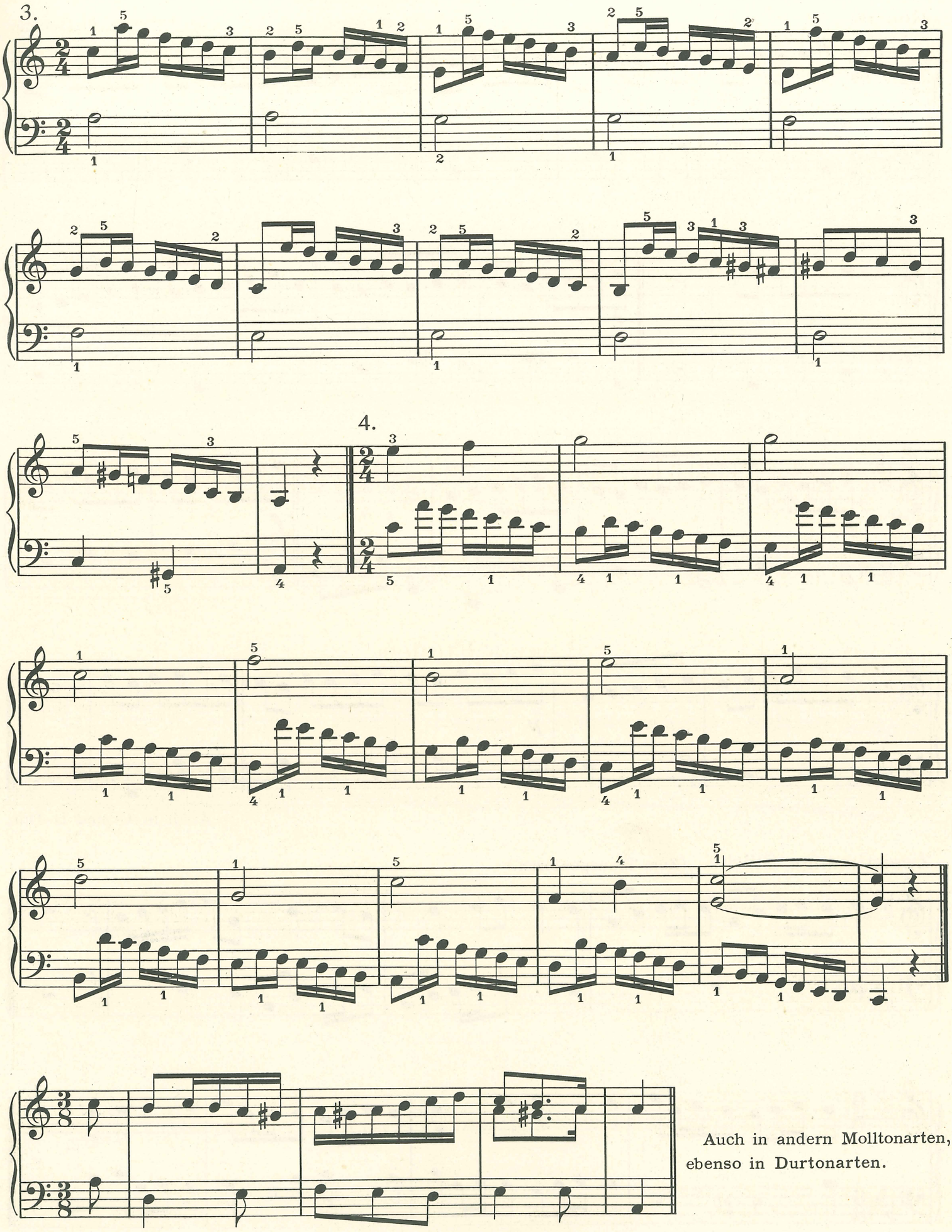
In G-, D-, A-, E-Dur und moll.

In G-, D-, A-, E-Dur und moll.

Kleine Etüden.

1.

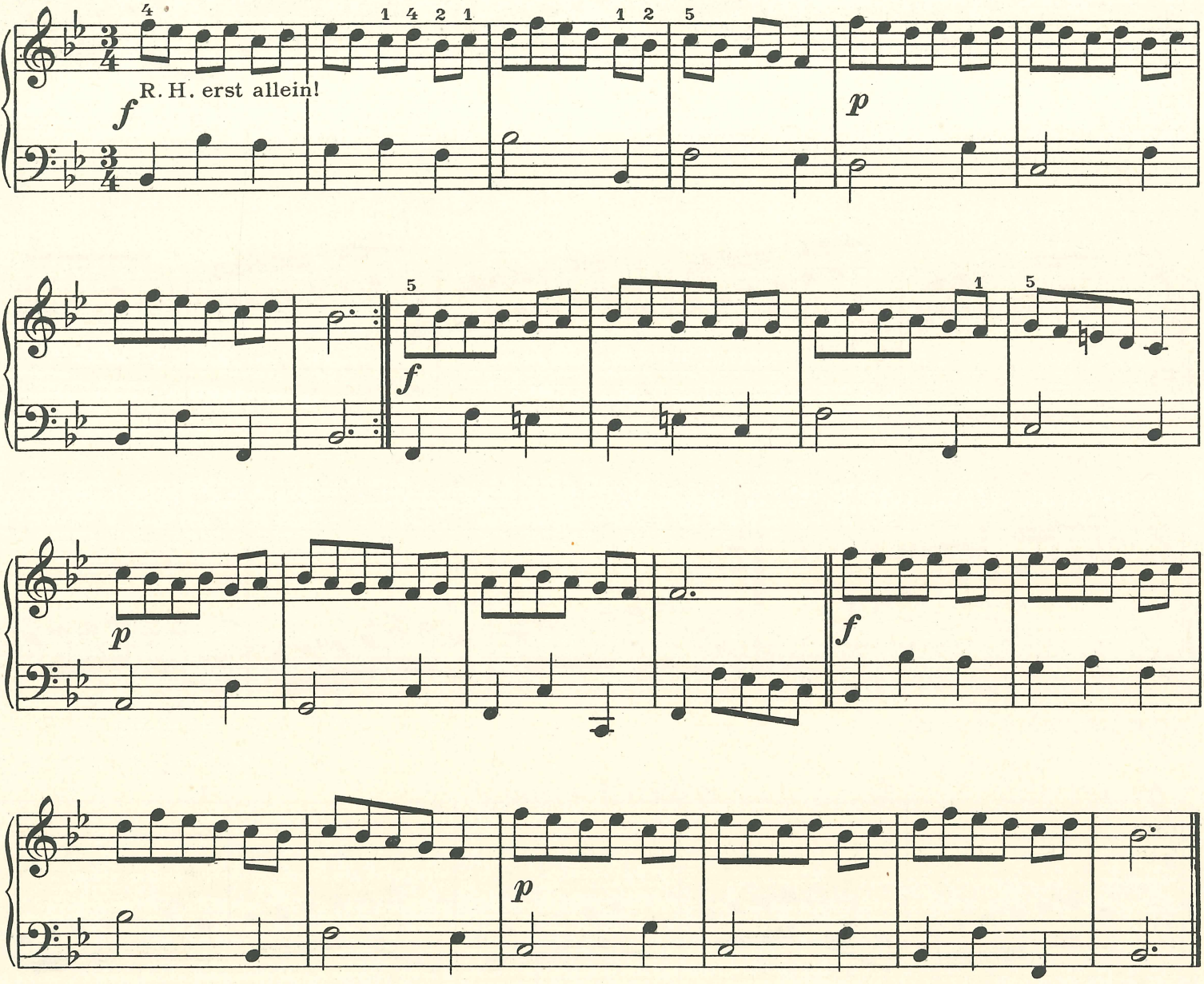
2.



Auch in andern Molltonarten, ebenso in Durtonarten.

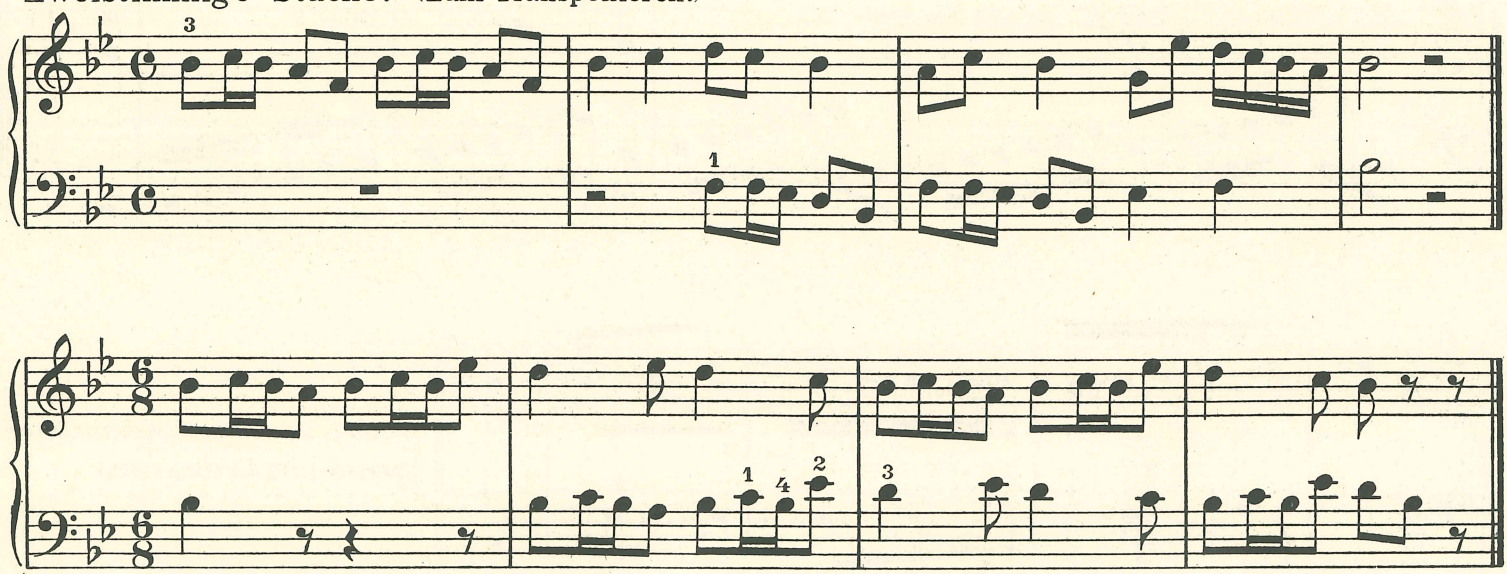
Menuett.

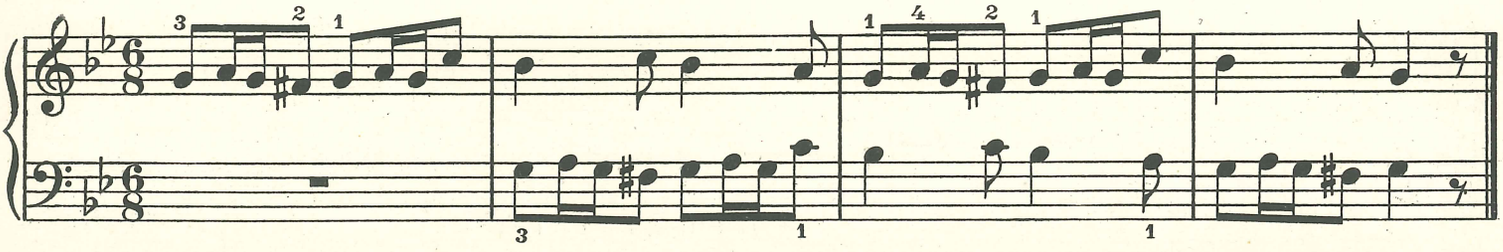
J. Ph. Rameau.

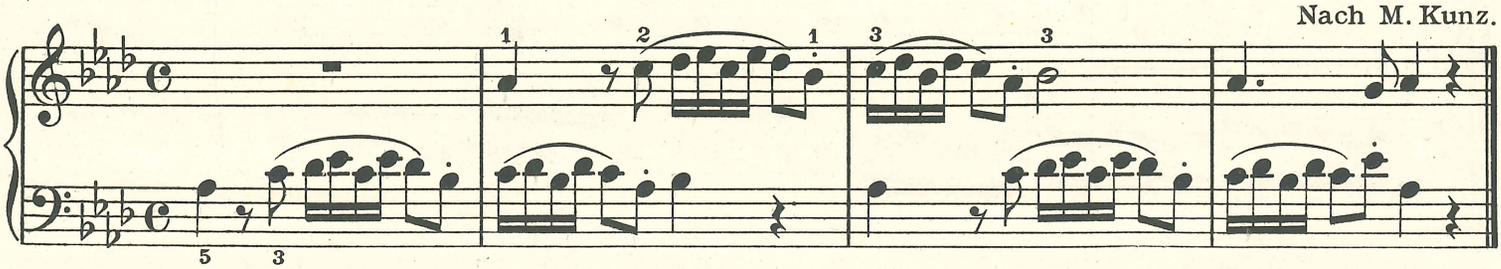


Auch in C- und D-Dur.

Zweistimmige Stücke. (Zum Transponieren.)



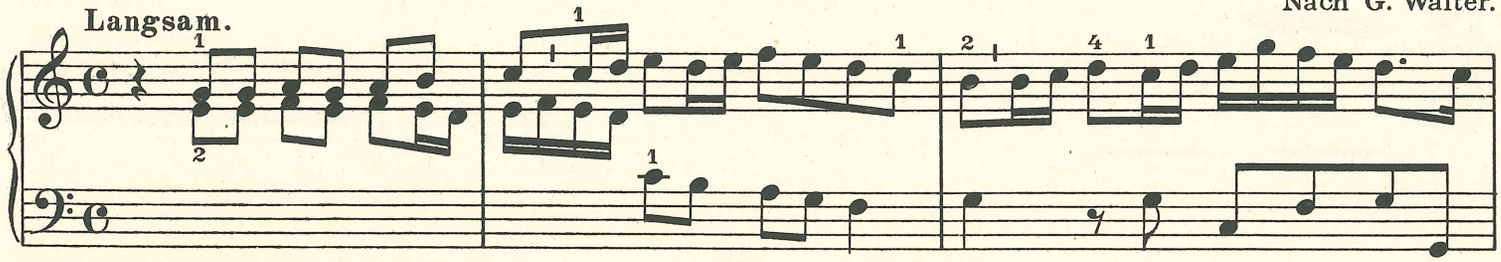


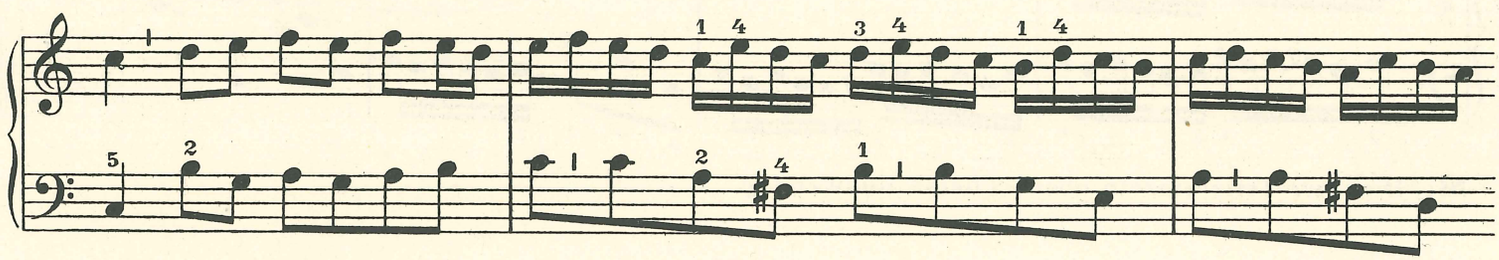


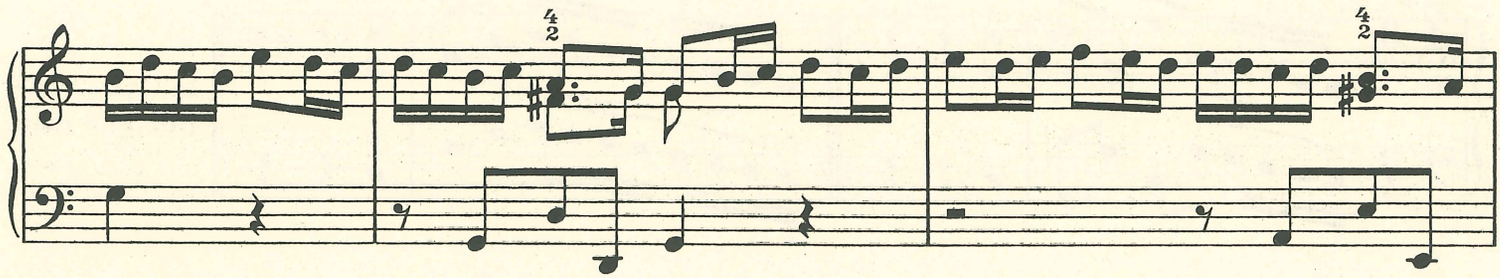
Ritornell.

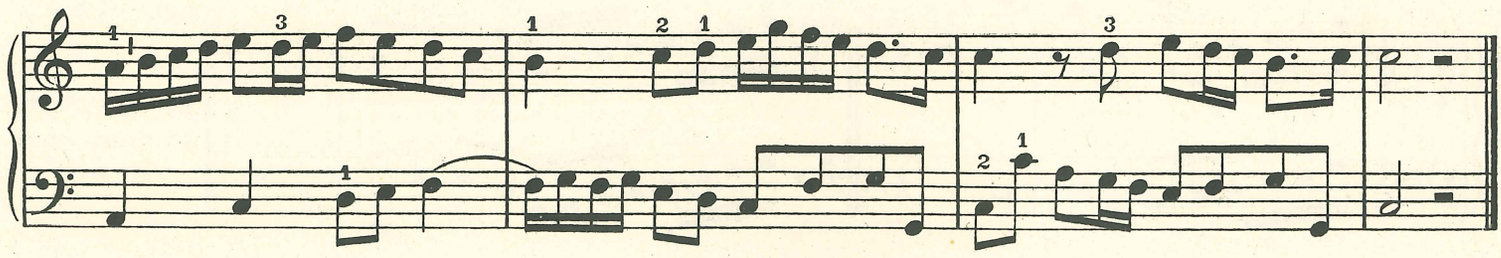
Langsam.

Nach G. Walter.



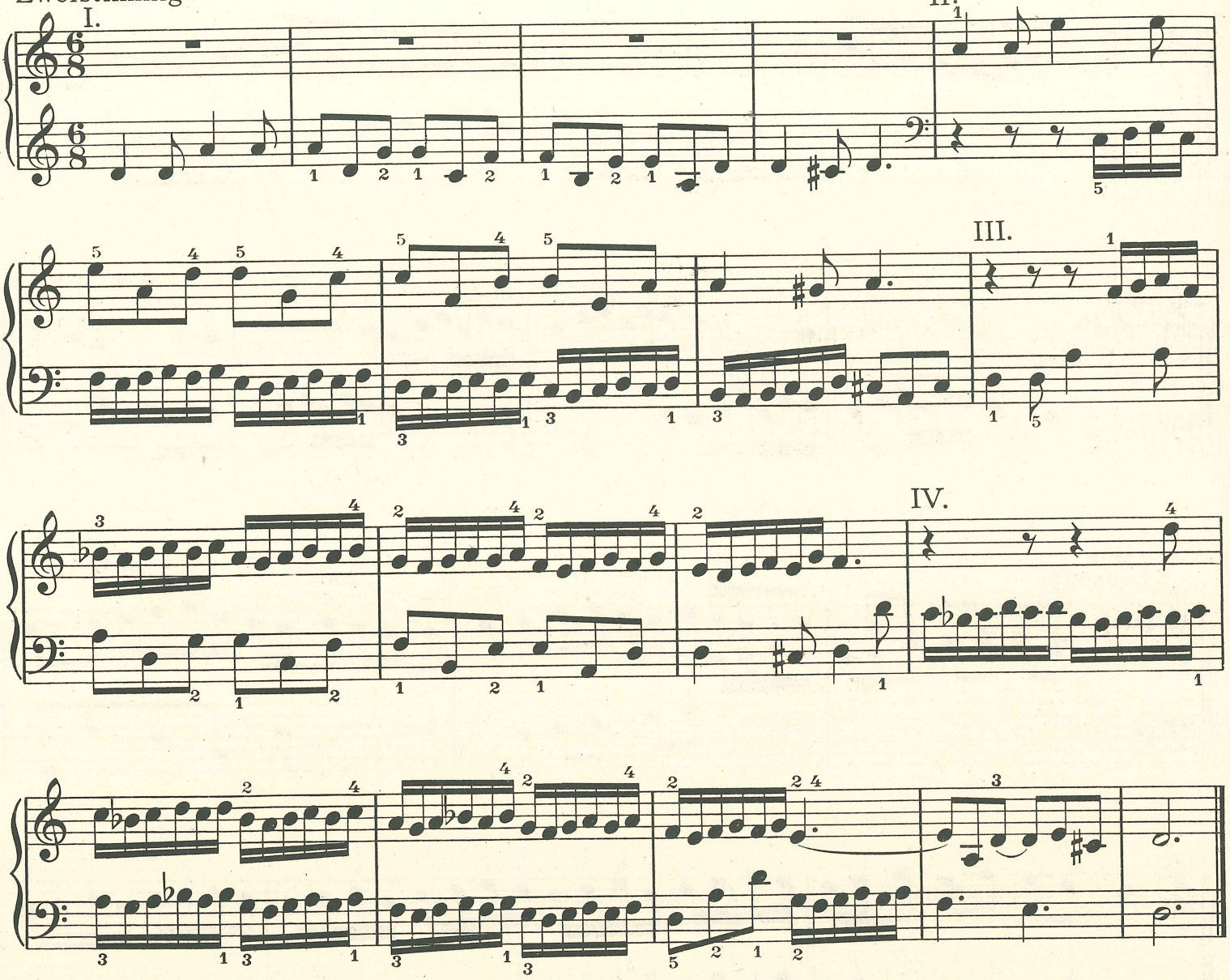






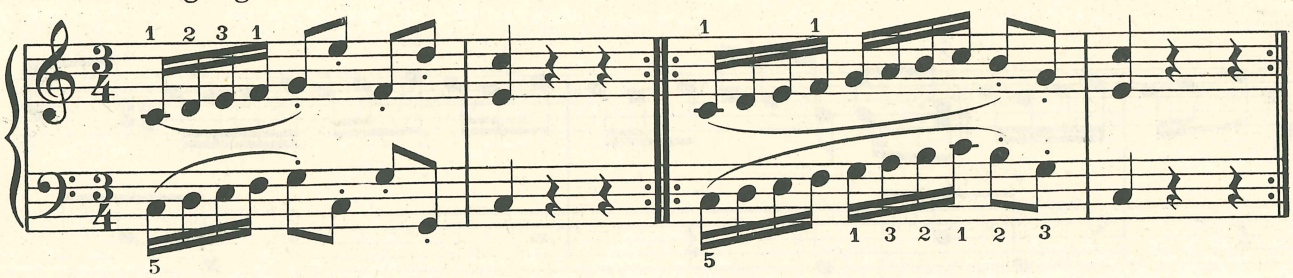
Zweistimmiges Stück.

Nach Pachelbel.

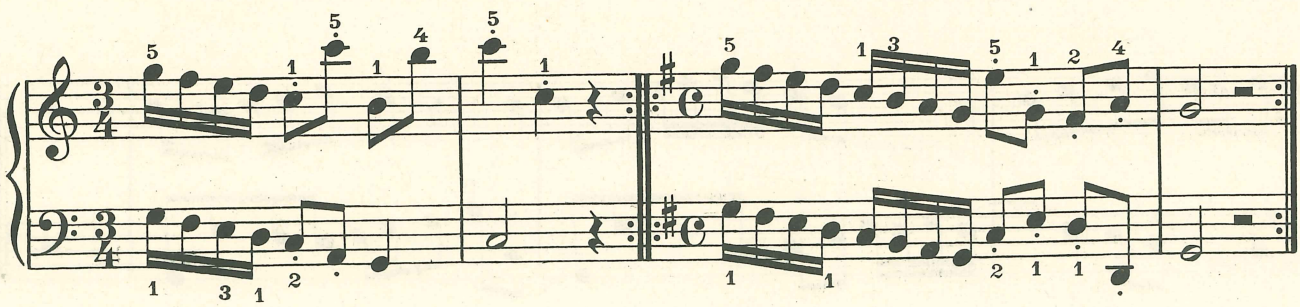


NB. Die vier Teile einzeln üben. Thema auswendig.

Zur Übertragung in andere Tonarten benütze man repetitionsweise die früheren Tabellen.

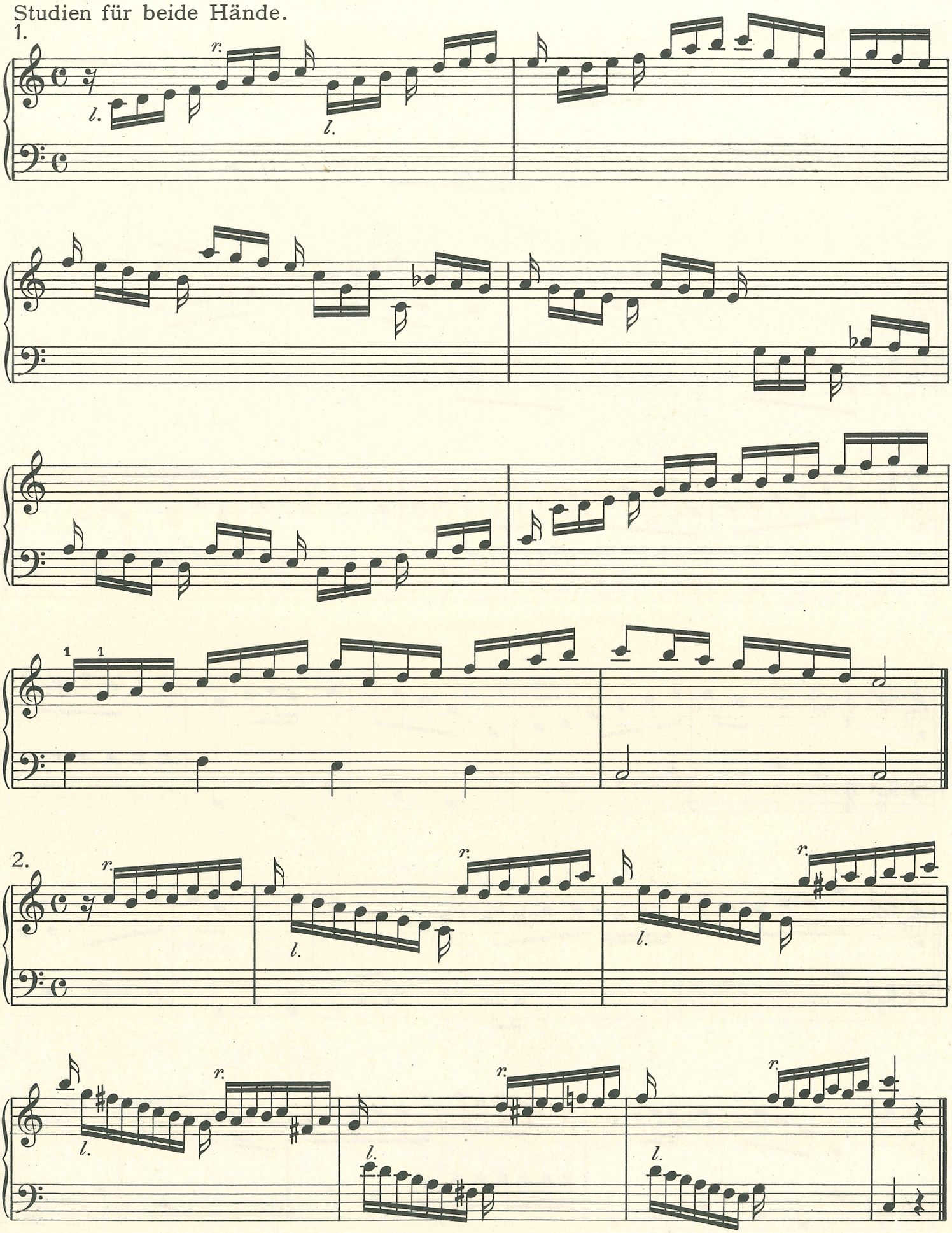


In G-, D-, A-, E-Dur und moll.



In C-, D-, A-, E-Dur und moll.

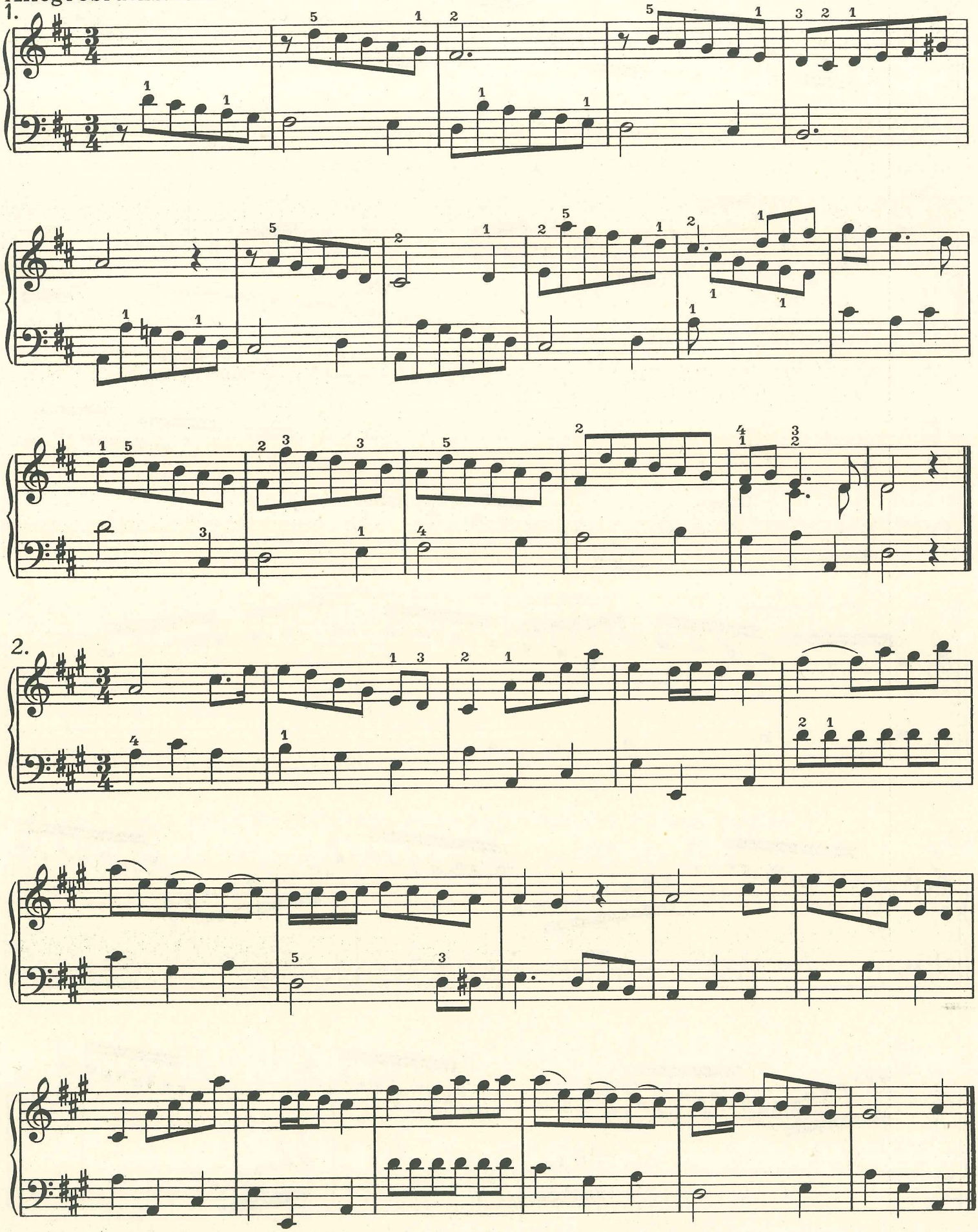
Studien für beide Hände.

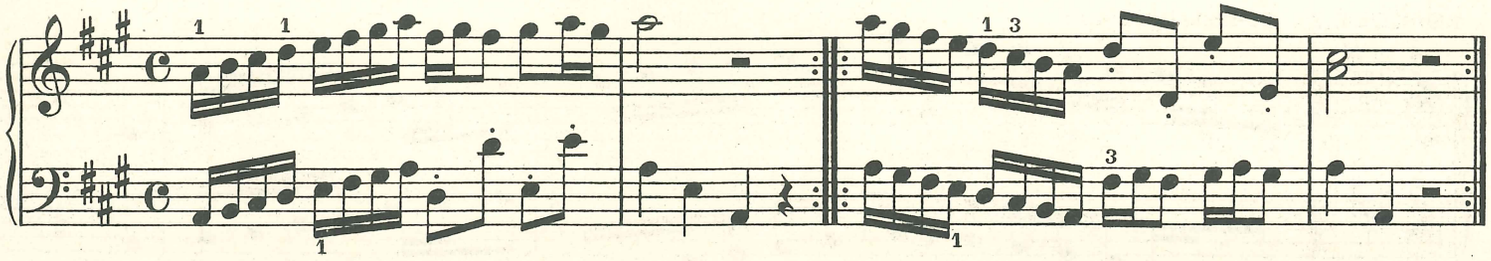


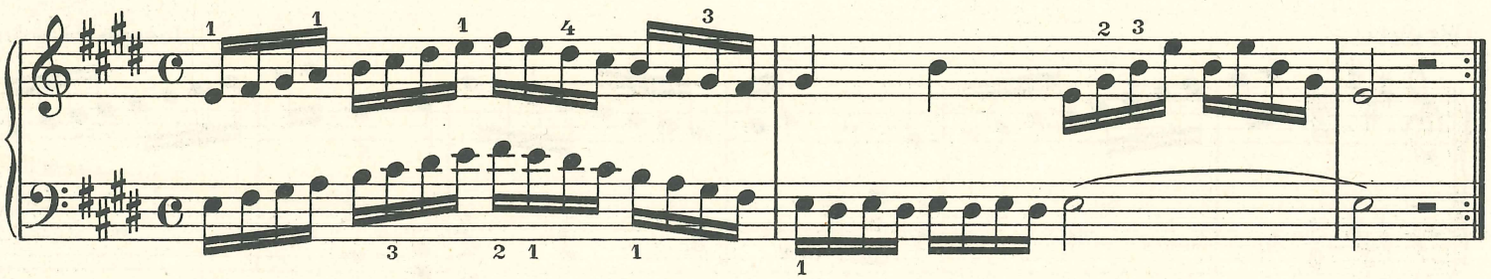
Rechte und linke Hand immer genau aneinander anschließen.

Allegrobruchstück.

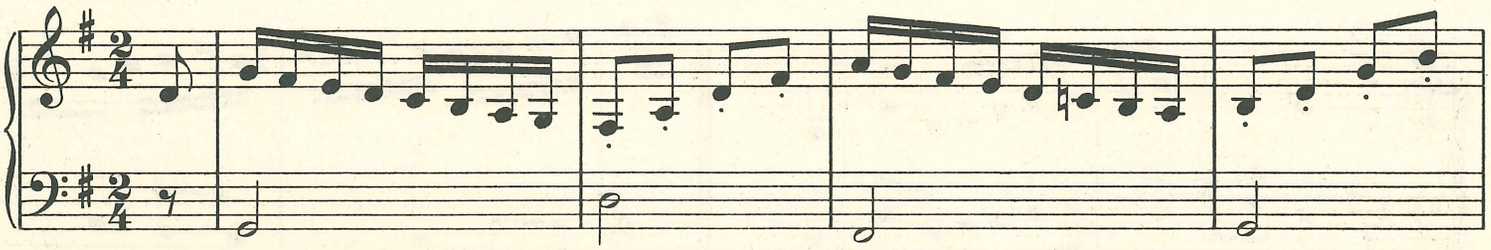
Nach J. Kuhnau.

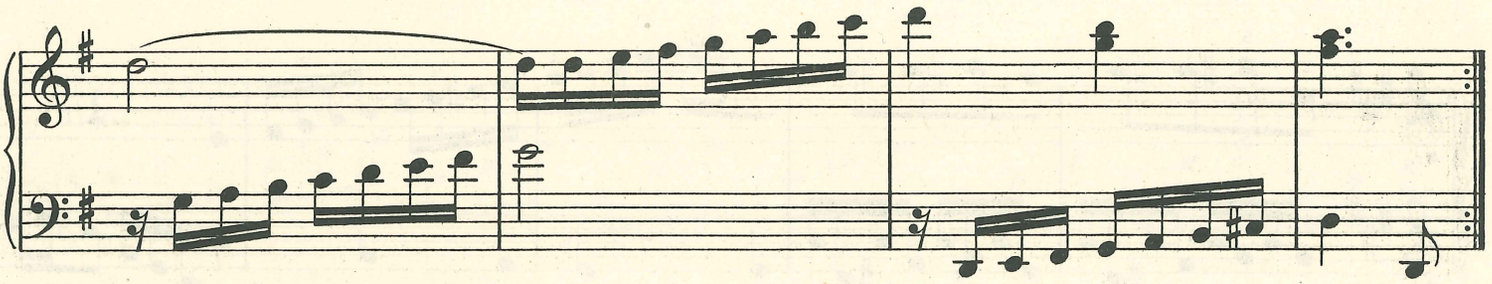


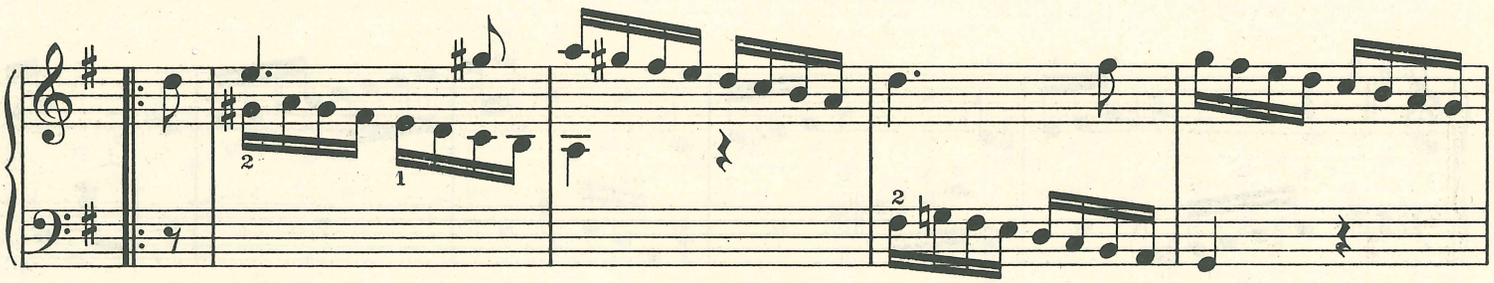


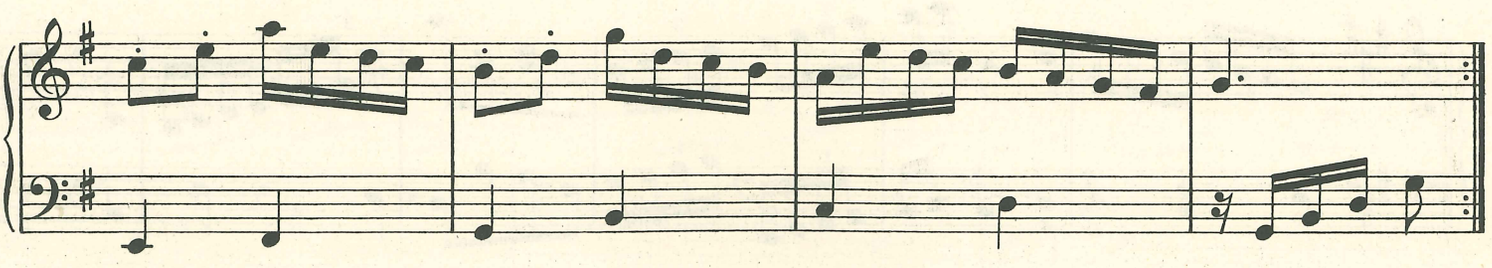


Spielstück.

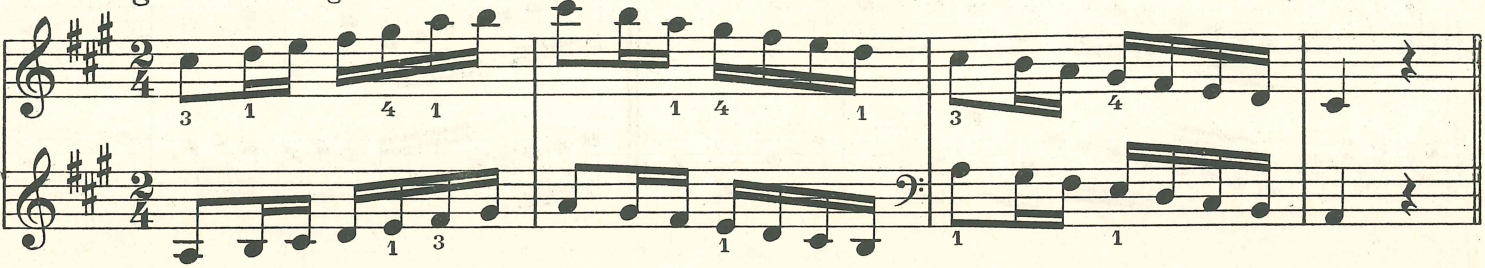




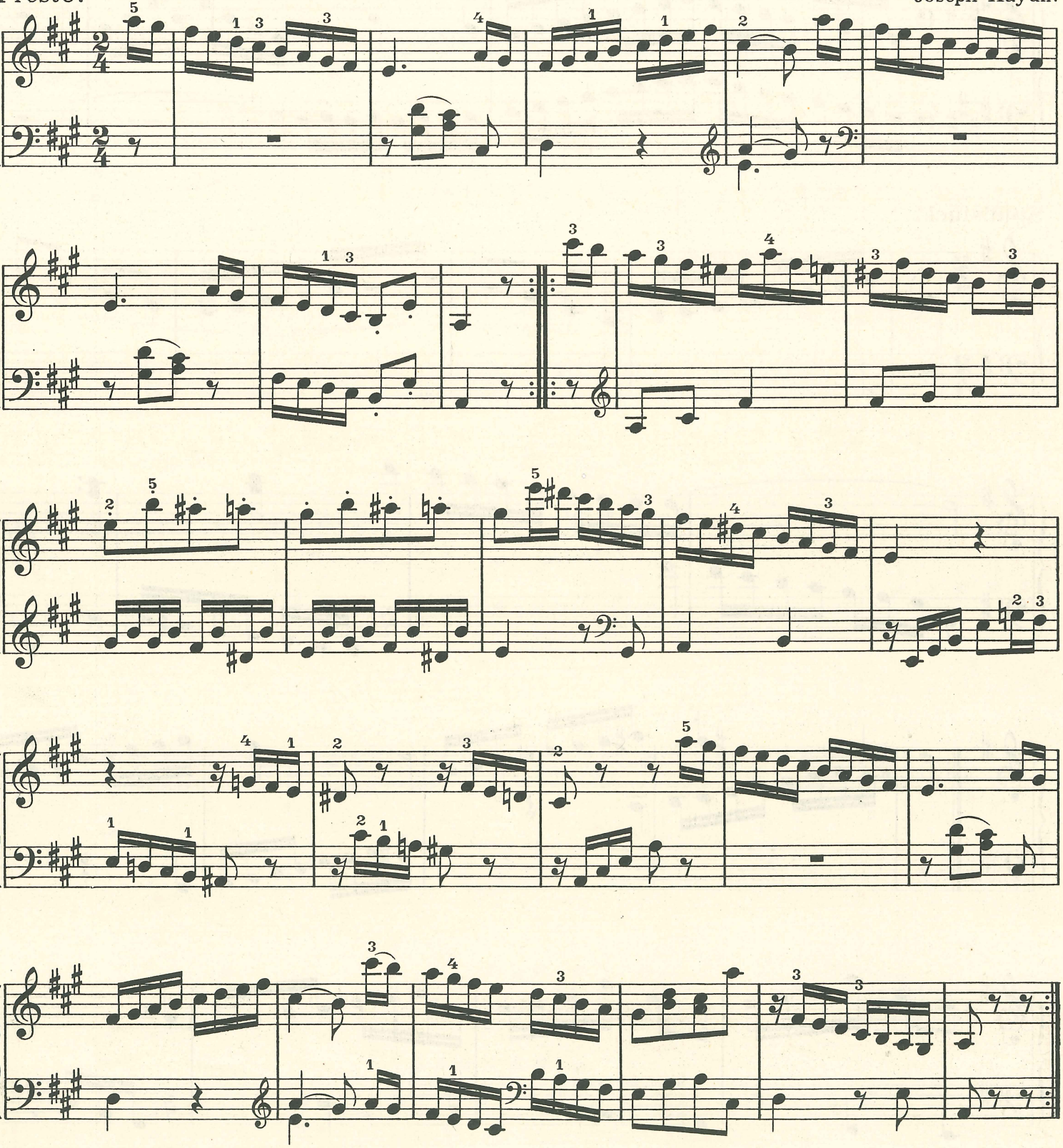




Vorübung. Zuerst langsam.



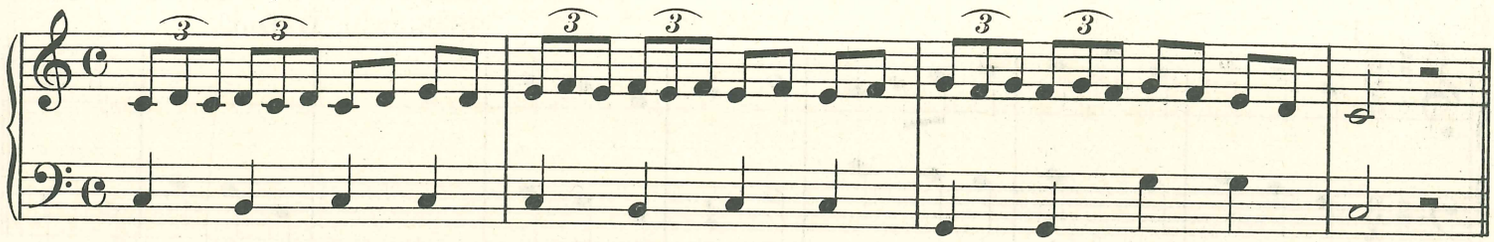
Presto. Joseph Haydn.



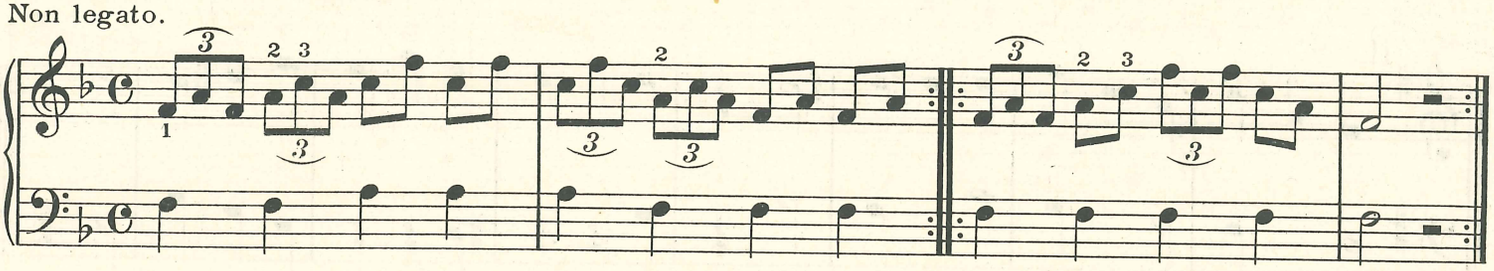
Triolen.

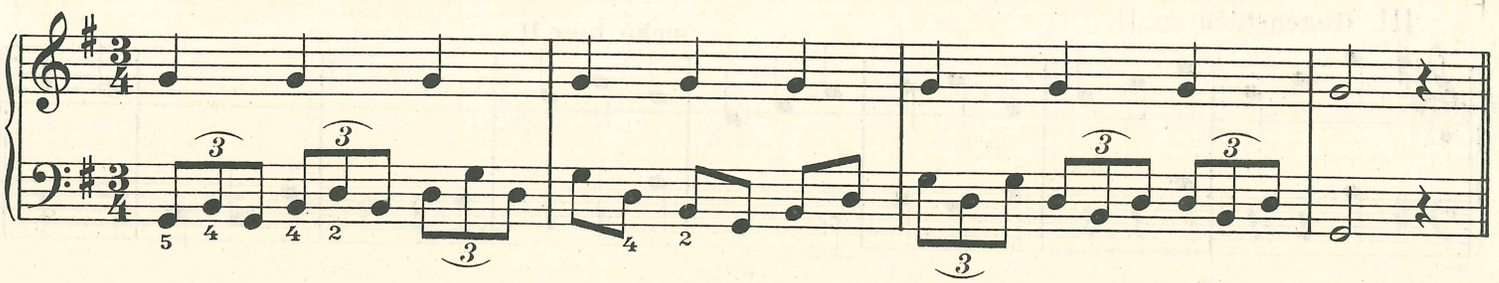
(In vielen Tonarten.)

Vorspielen – Nachspielen.



Non legato.

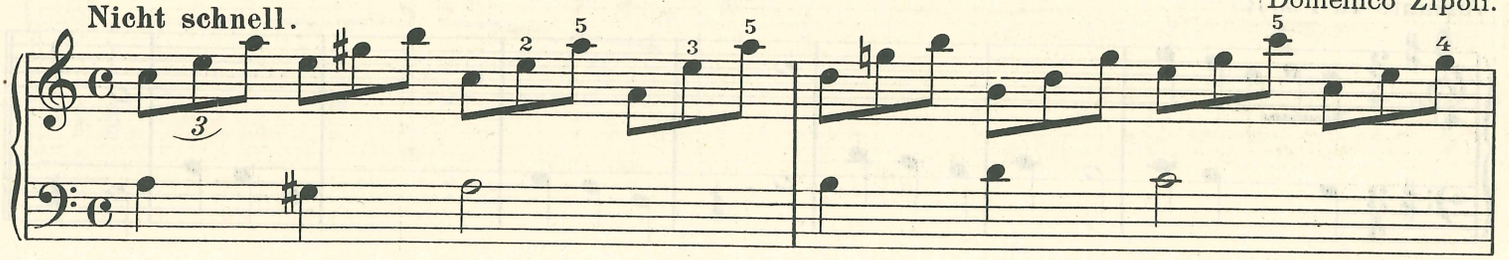


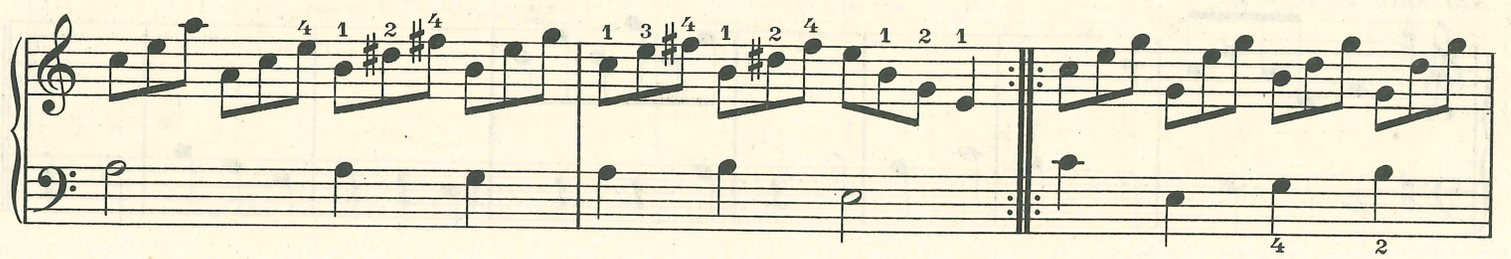


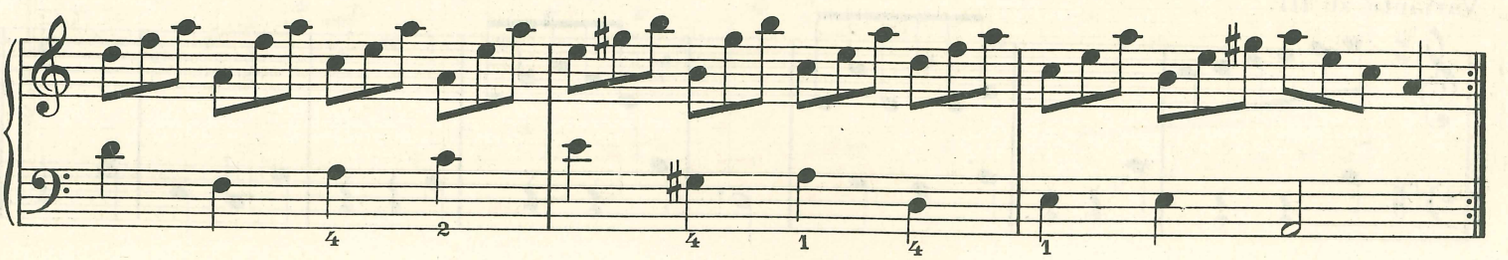
Allegro (verkürzt).

Nicht schnell.

Domenico Zipoli.





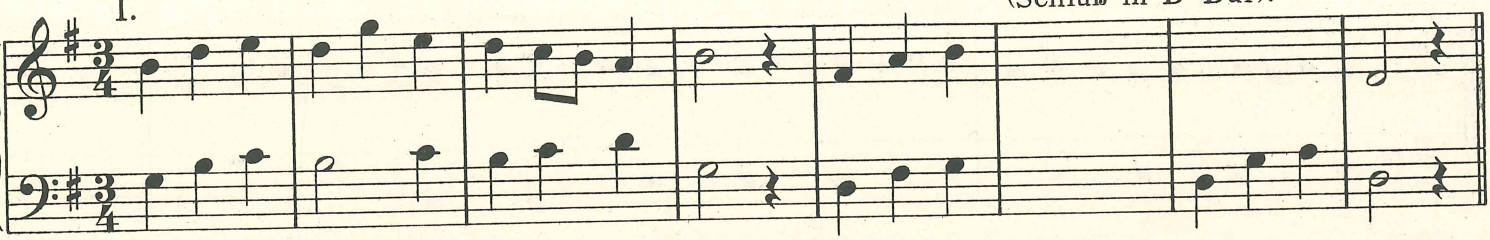


Schema mit Varianten.

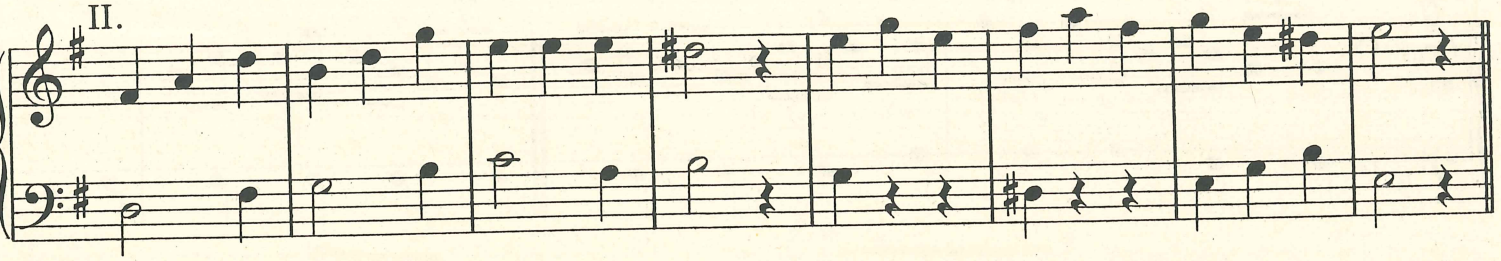
Fingersätze suchen.

Nachbilden der vorigen Takte
(Schluß in D-Dur).

I.

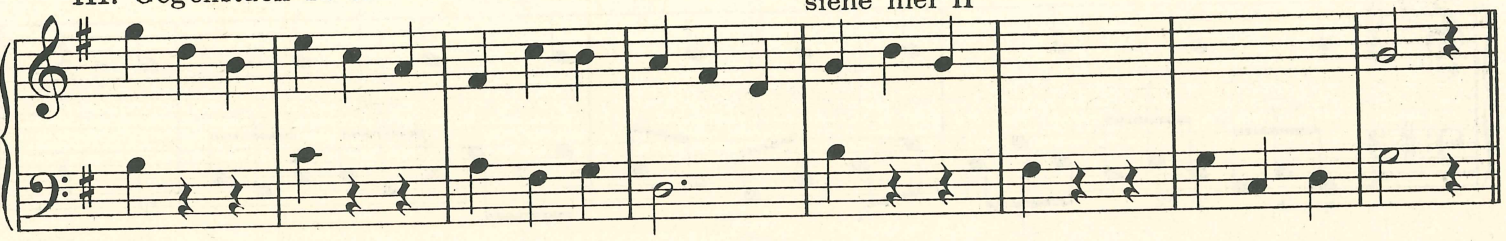


II.

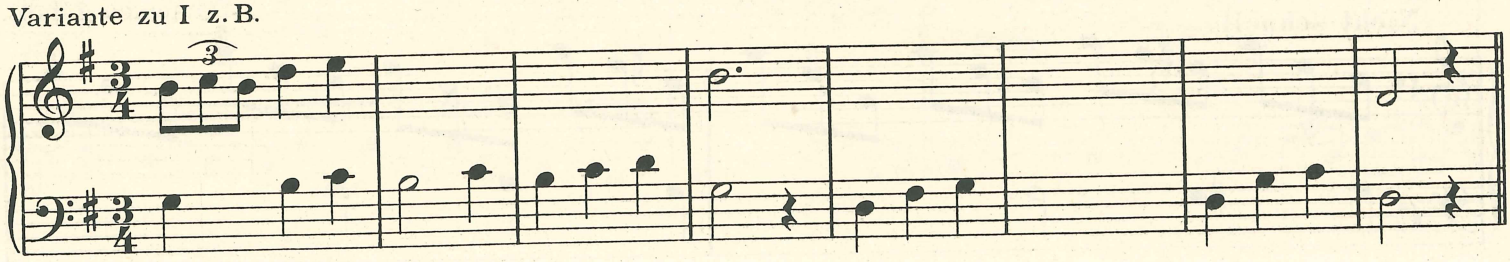


III. Gegenstück zu II.

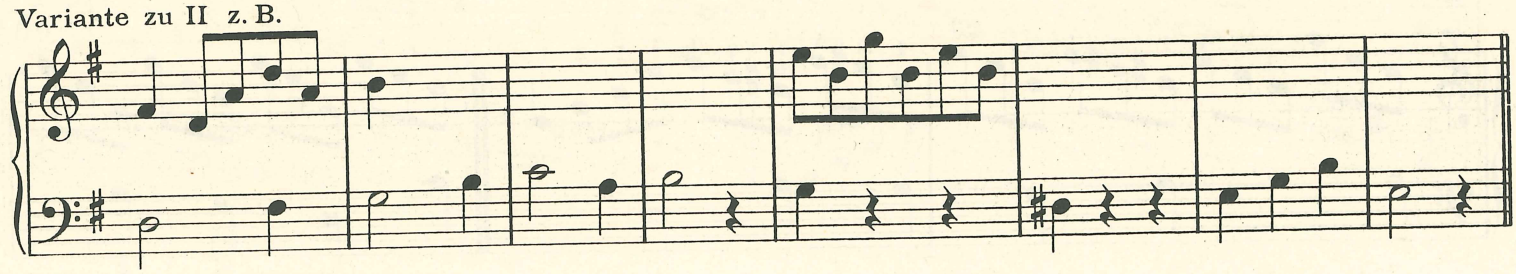
siehe hier II



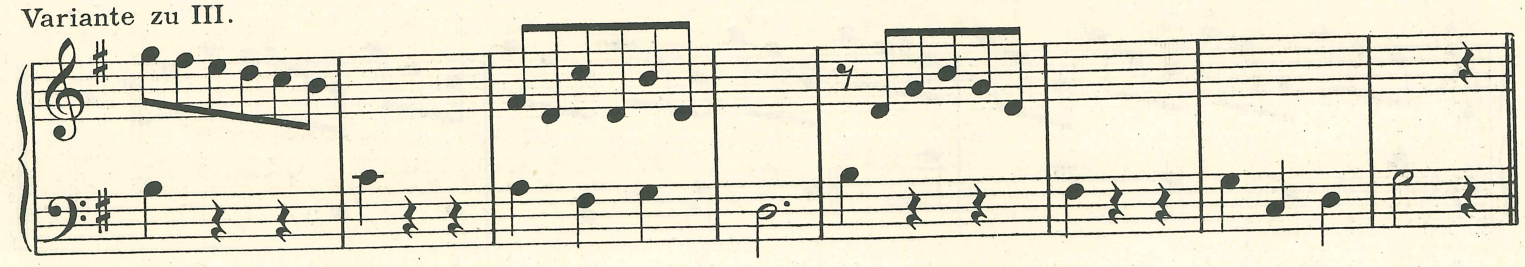
Variante zu I z. B.



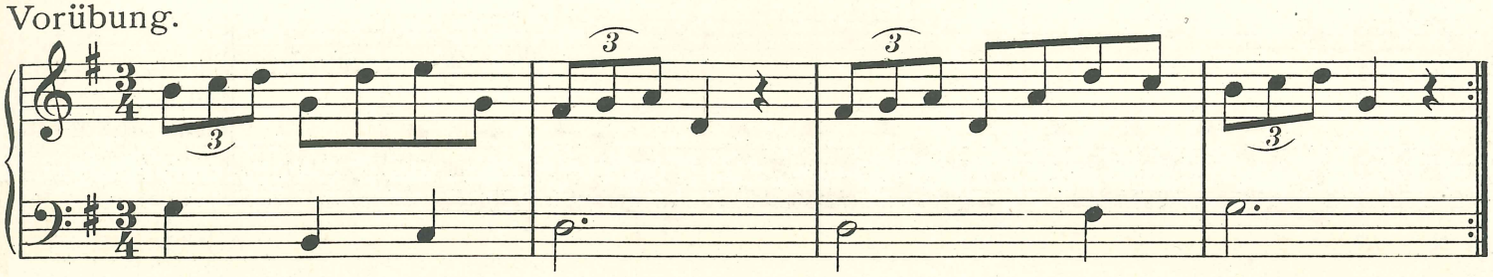
Variante zu II z. B.



Variante zu III.

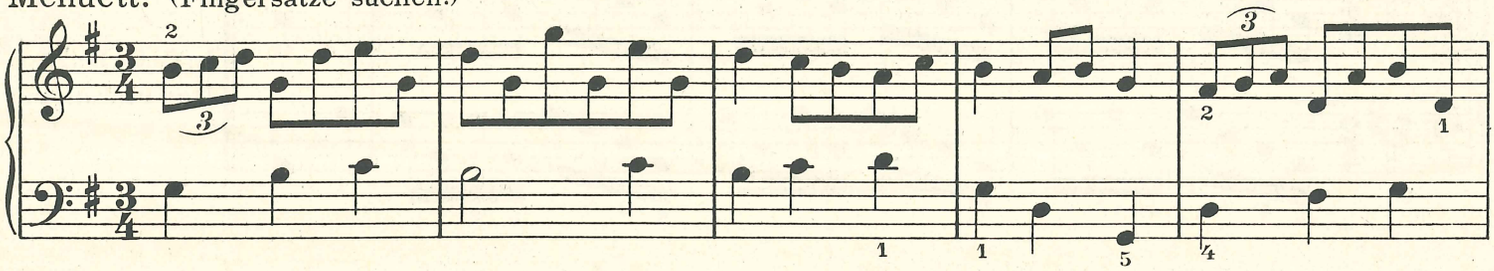


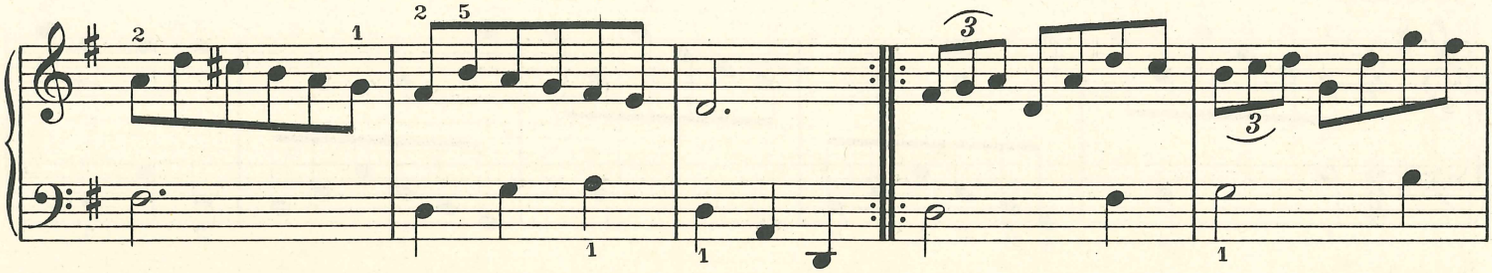
Vorübung.

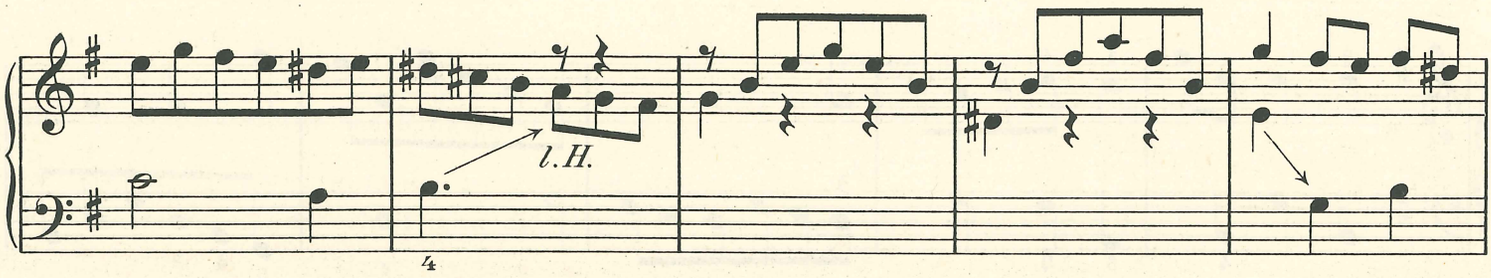


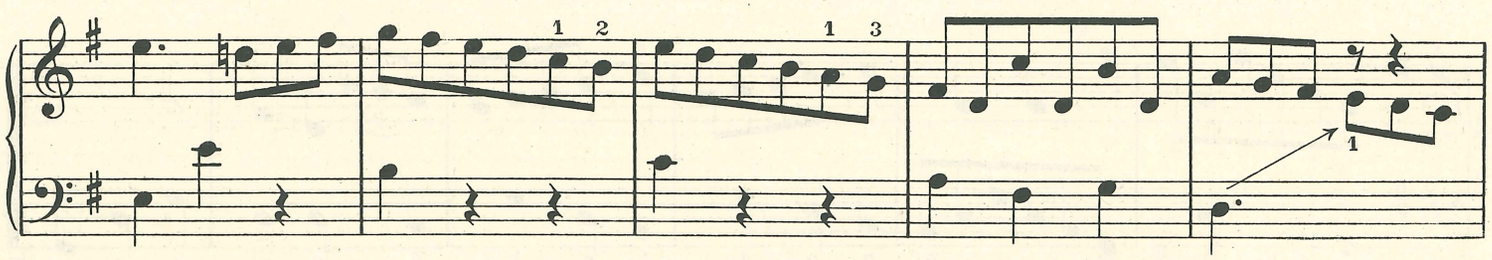
Menuett. (Fingersätze suchen.)

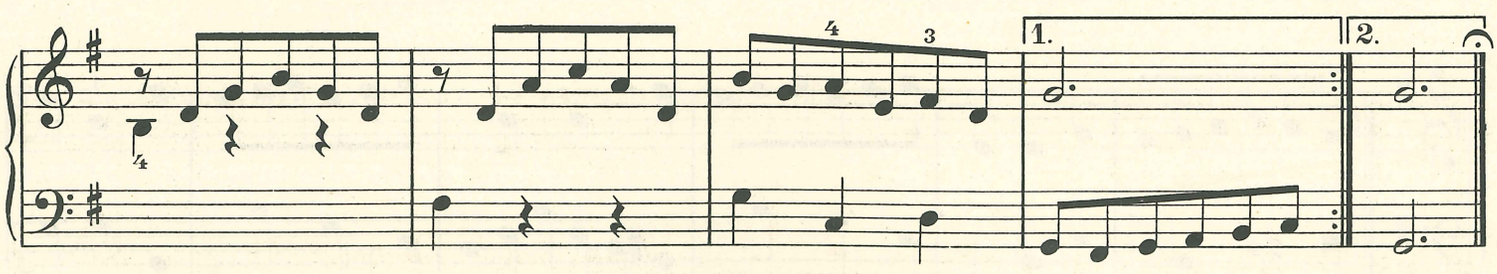
Balthasar Schmidt.

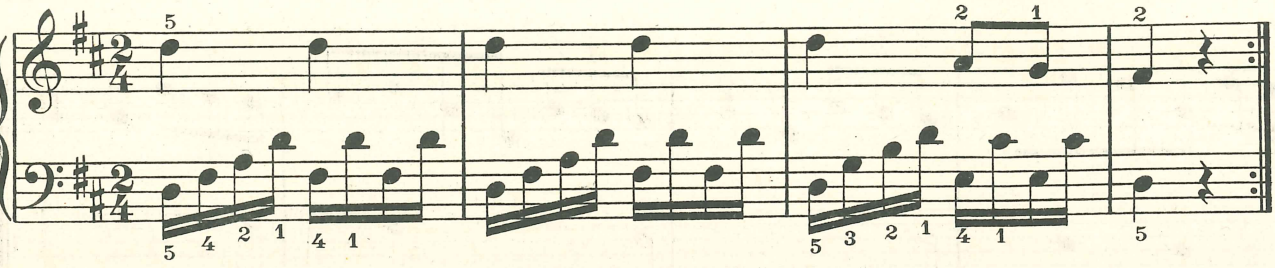




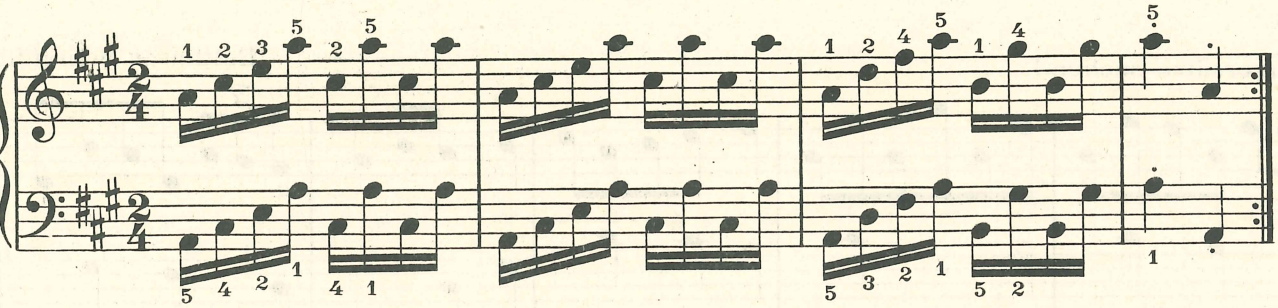








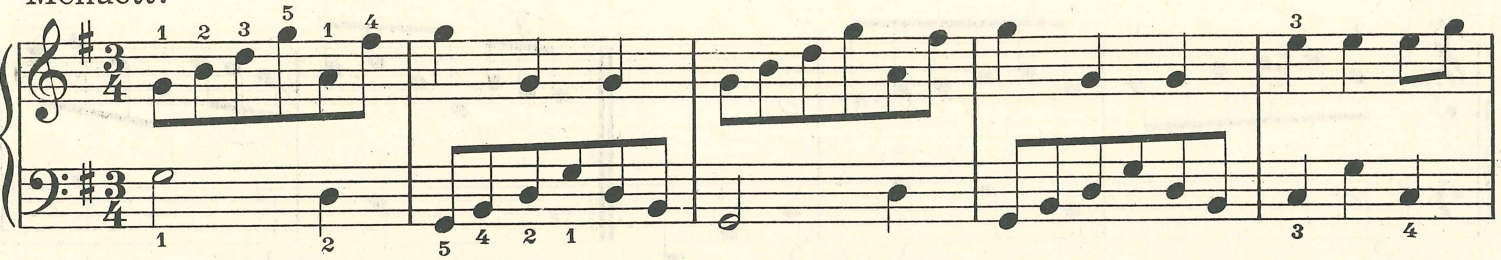
In C-,G-,A-,E-
Dur und moll.

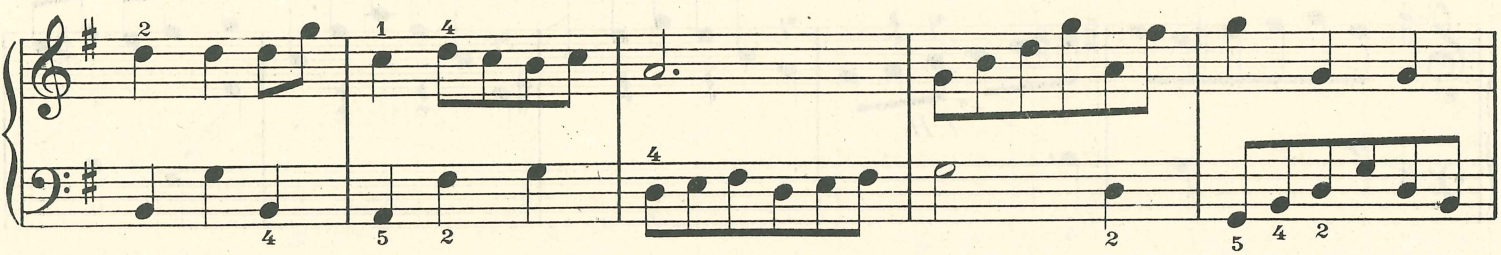


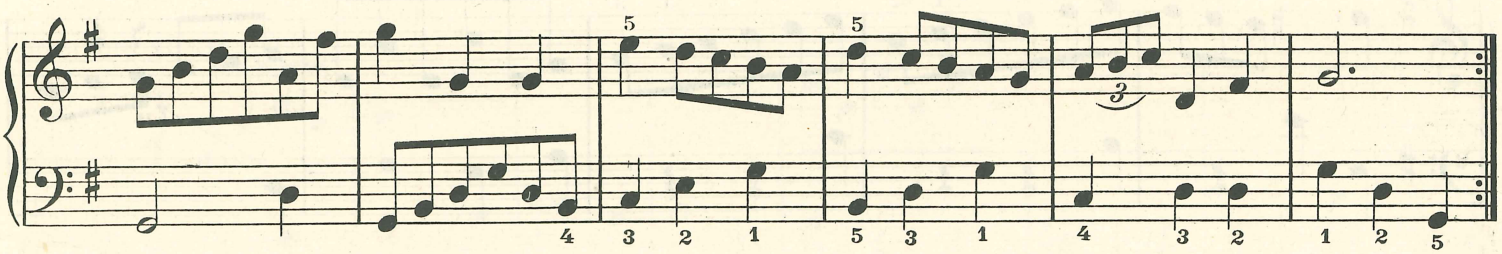
In C-,G-,D-,E-
Dur und moll.

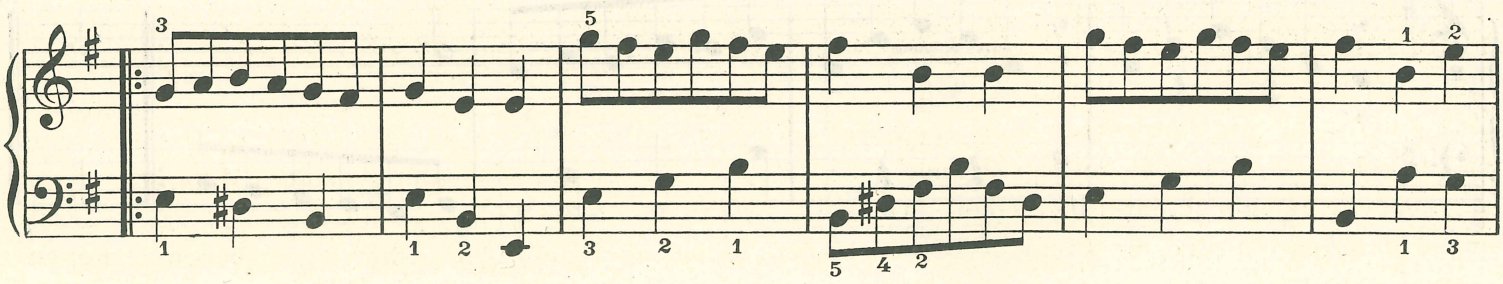
Menuett.

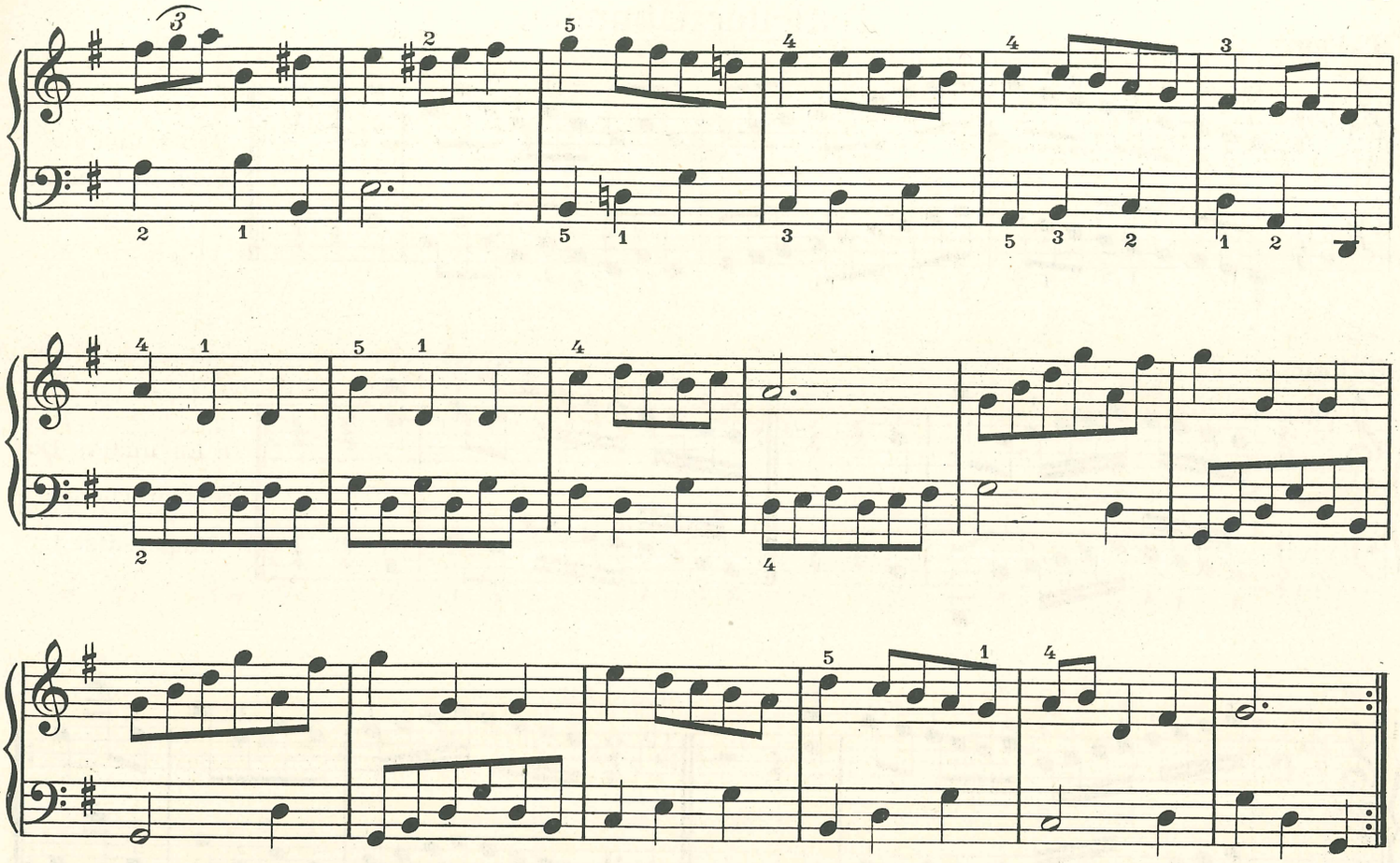
J. S. Bach.









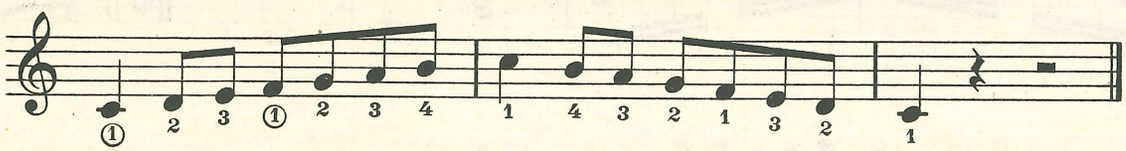


Die Fingersätze der bisher behandelten Kreuz-Durtonarten und der gleichnamigen Molltonarten sind zu merken. Auf den Grundton jeder Tonart kommt der 1. Finger rechts. 5. Finger links.

Die Aufeinanderfolge der Fingergruppen ist rechts: 1 - 2 - 3 - 1 - 2 - 3 - 4 - 1 u.s.w. links: 5 - 4 - 3 - 2 - 1 - 3 - 2 - 1 u.s.w.

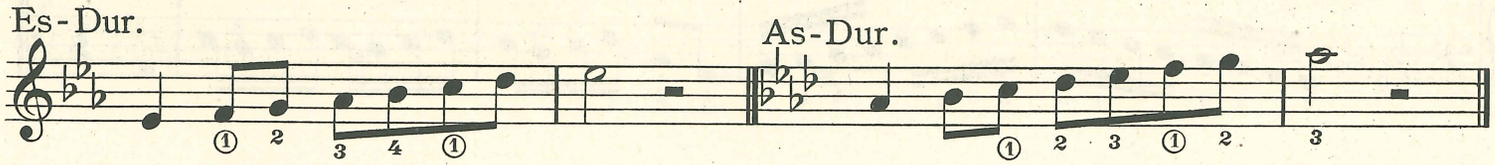
Bei den B Tonarten sind die Fingersätze anders.

Für die rechte Hand erhält man die Regel für die Fingersätze folgendermaßen.



Man spiele diese Tonreihe (von *c* - *c*) in F-, B-, Es-, As-, Des-Dur immer mit dem oben angegebenen Fingersatz, damit ist derselbe für alle Tonleitern (rechts) gefunden. So z.B.

Es-Dur.



As-Dur.

Für die **Anfangstöne** wählt man die nächstliegenden Fingersätze, also in Es-Dur auf *es* den 3. Finger, in As-Dur auf *as* - *b* den 2. und 3. Finger.

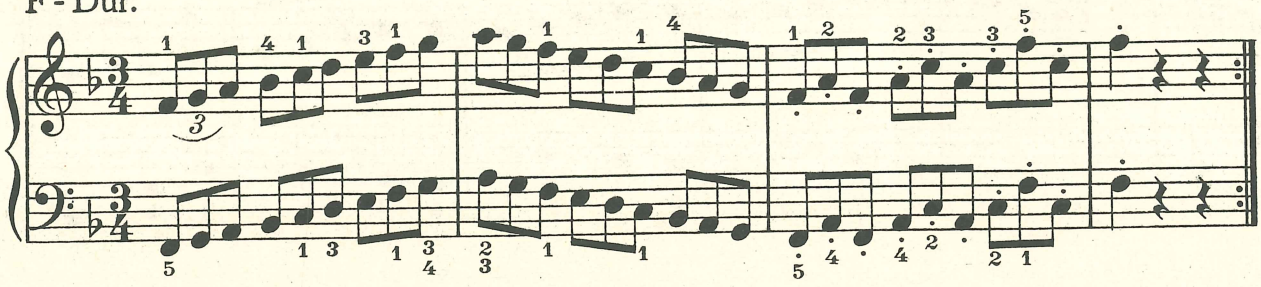
1. Auf *f* und *c* kommt also rechts stets der 1. Finger.

2. In der linken Hand kommt auf den Grundton der Leitern in B-, Es-, As-, Des-Dur stets der 3. Finger. Die Gruppen folgen sich dann in folgender Ordnung: 3 - 2 - 1 - 4 - 3 - 2 - 1 u.s.w. (links)

Für die Molltonarten sind die Fingersätze verschieden, immer aber nach den bisher angegebenen Gruppen geordnet. Die Fingersätze sind hier von Fall zu Fall zu bestimmen.

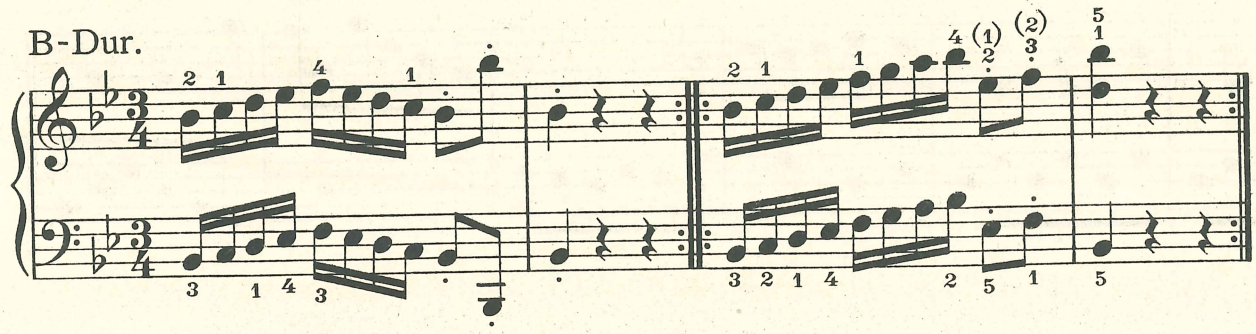
Tonleiter-Übungen.

F-Dur.

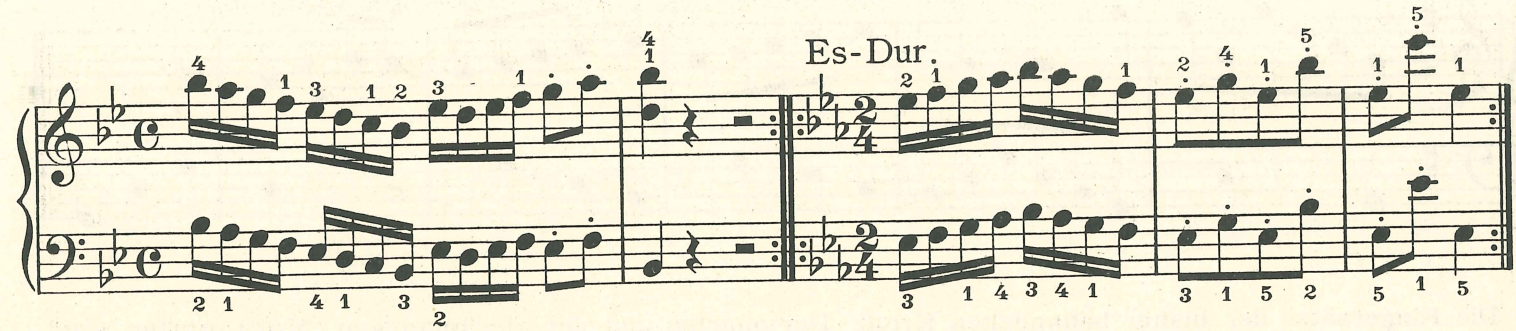


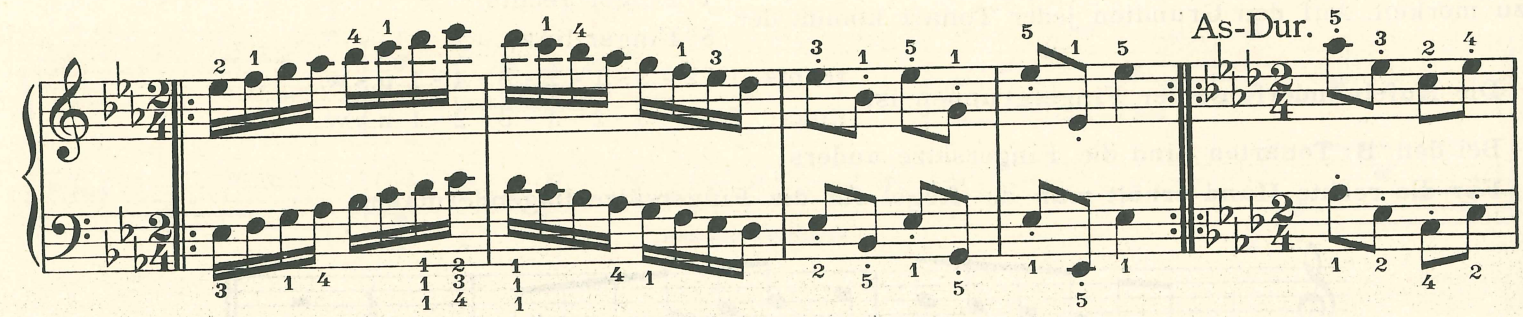
Auch in F-moll.

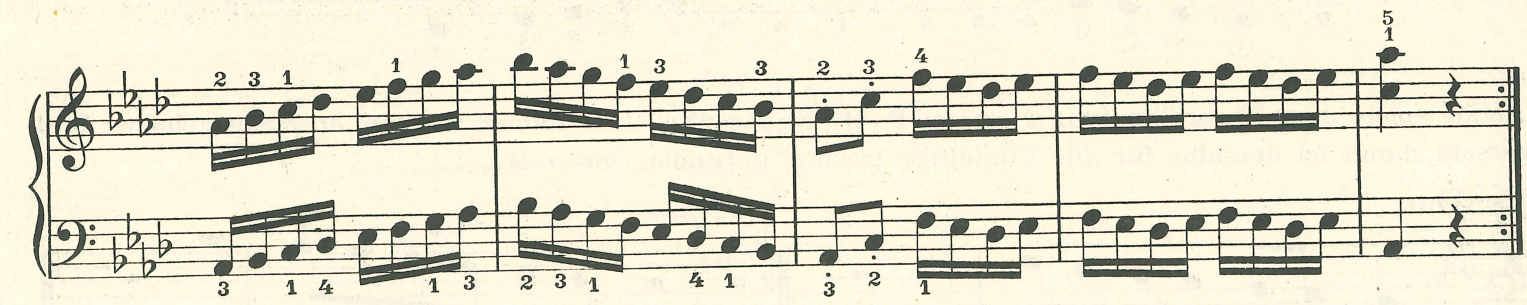
B-Dur.

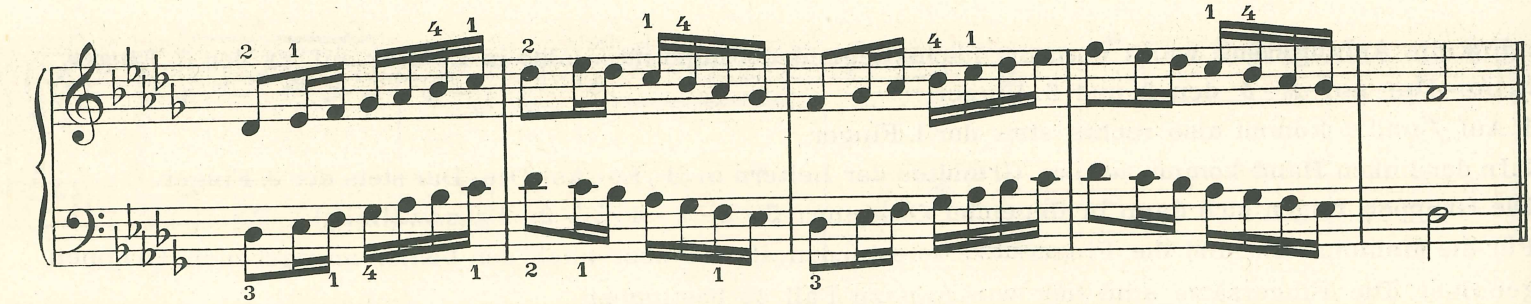


In Es-und As-Dur (entsprechende Fingersätze.)

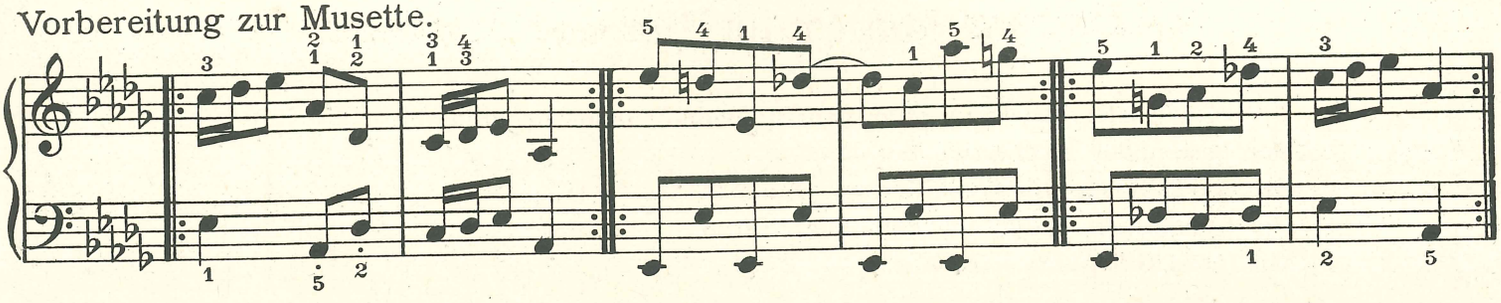






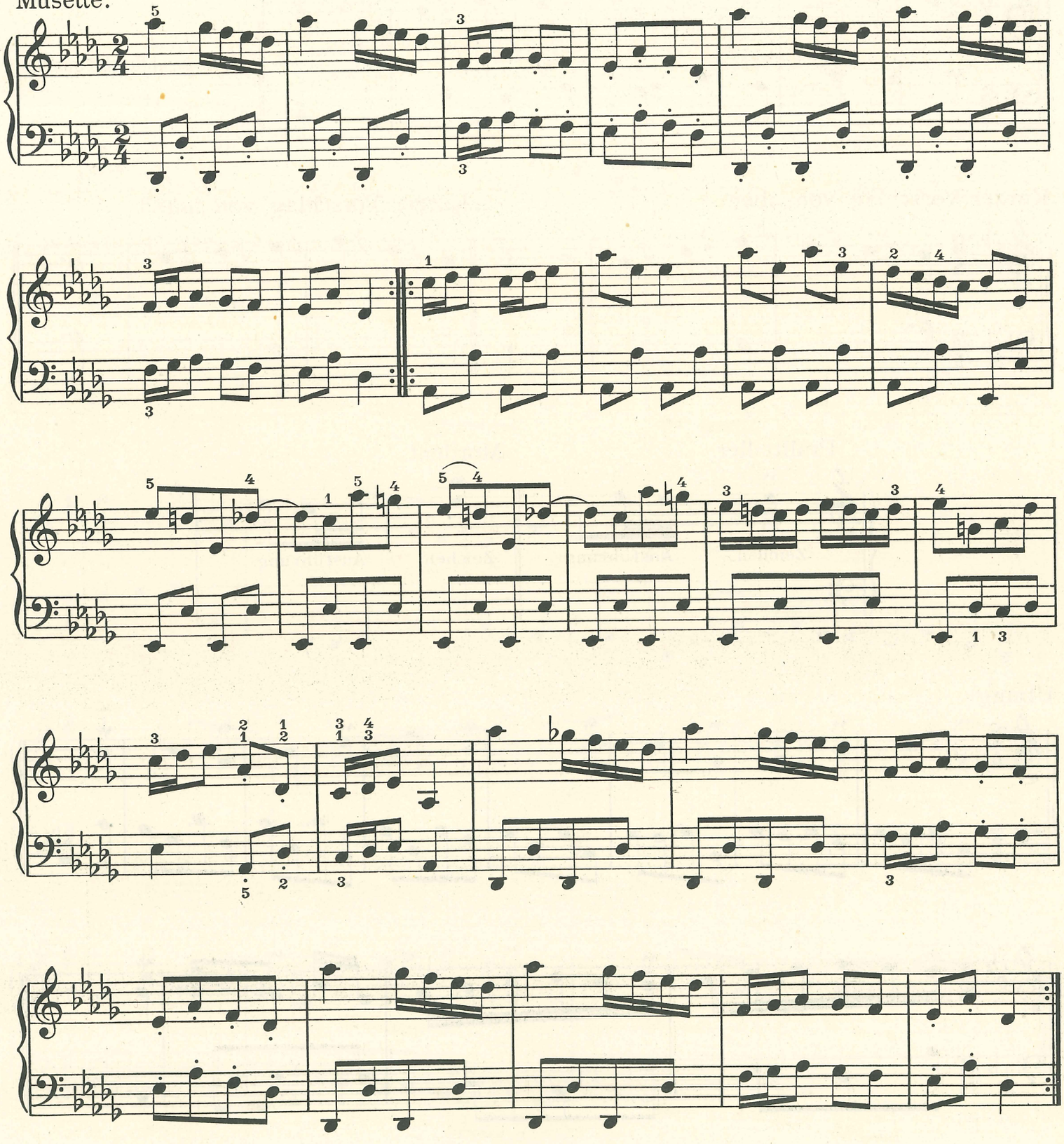


Vorbereitung zur Musette.



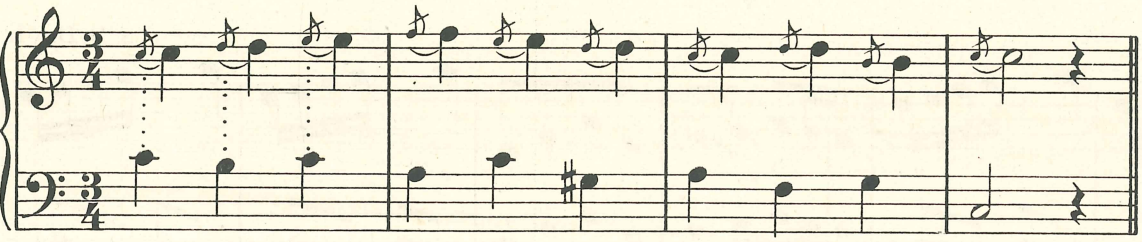
Musette.

J. S. Bach.



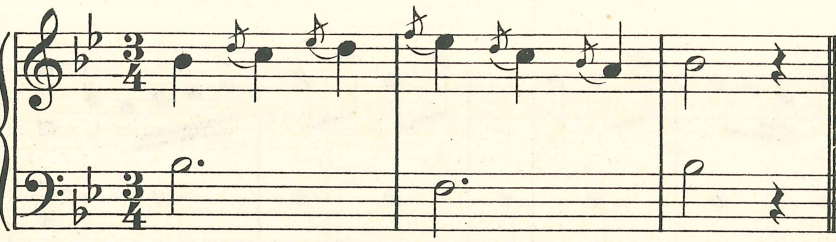
Einführung von Pralltriller und Mordent.

Die beiden gleichen Töne sehr schnell nacheinander anschlagen.
Den ersten der zwei Töne betonen.
Die Ausführung mit den Fingersätzen: 3⌢2, 4⌢3, 2⌢1.
Die Spielfinger dicht nebeneinander halten.
Mit losen Gelenken spielen.

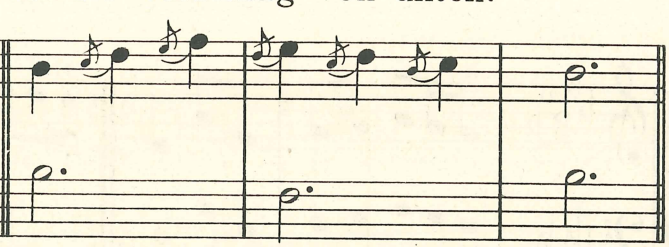


Auch in andern Tonarten.

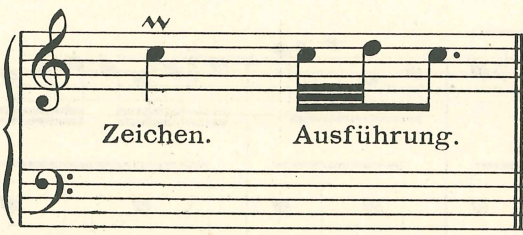
Kurzer Vorschlag von oben.



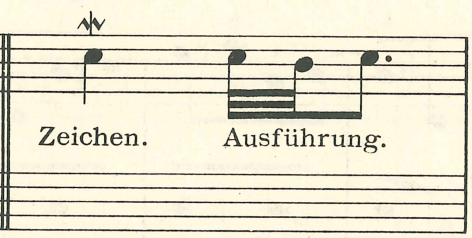
Kurzer Vorschlag von unten.



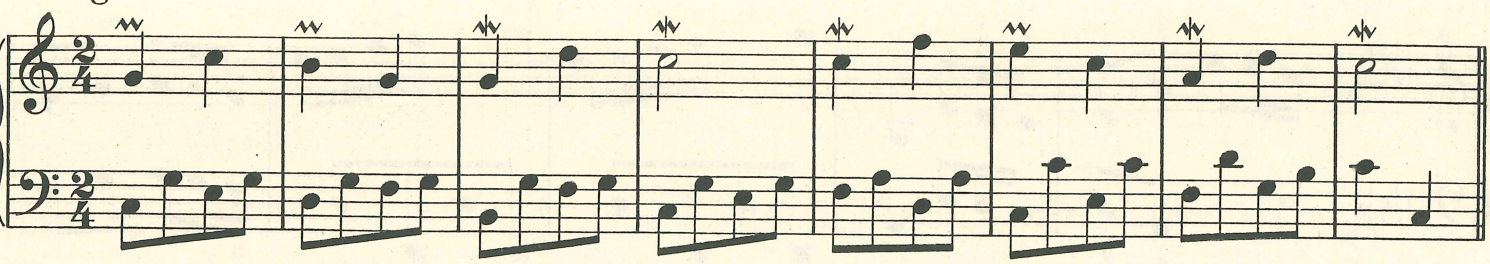
Pralltriller.

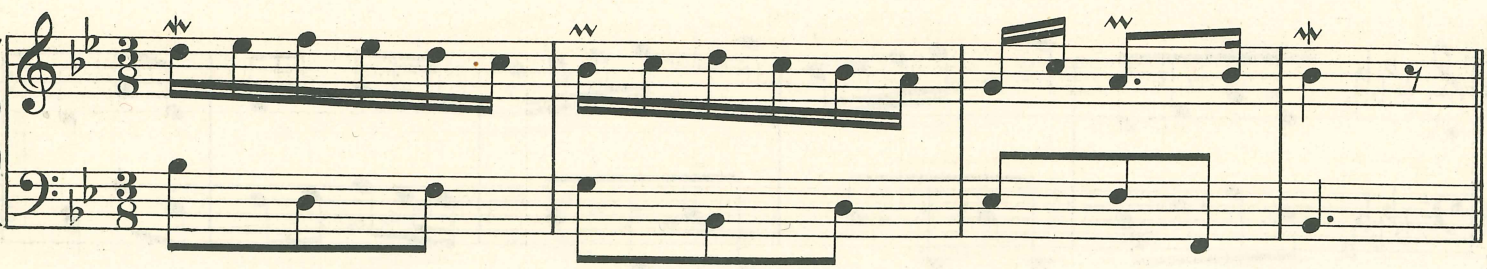


Mordent.

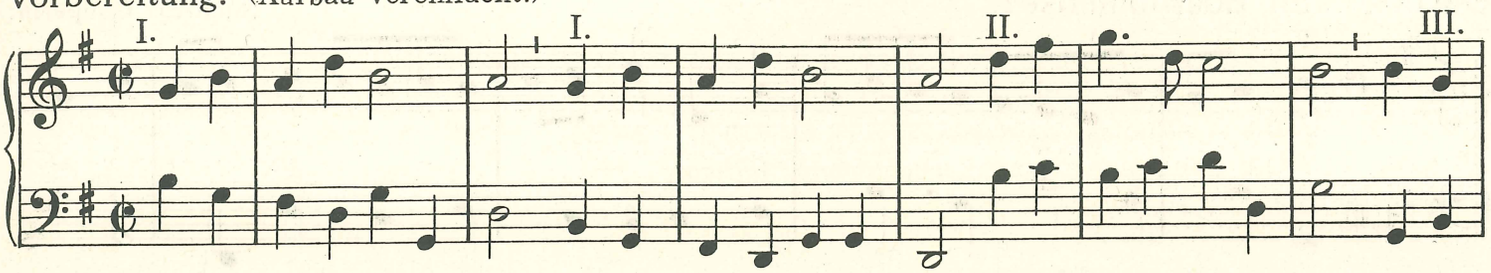


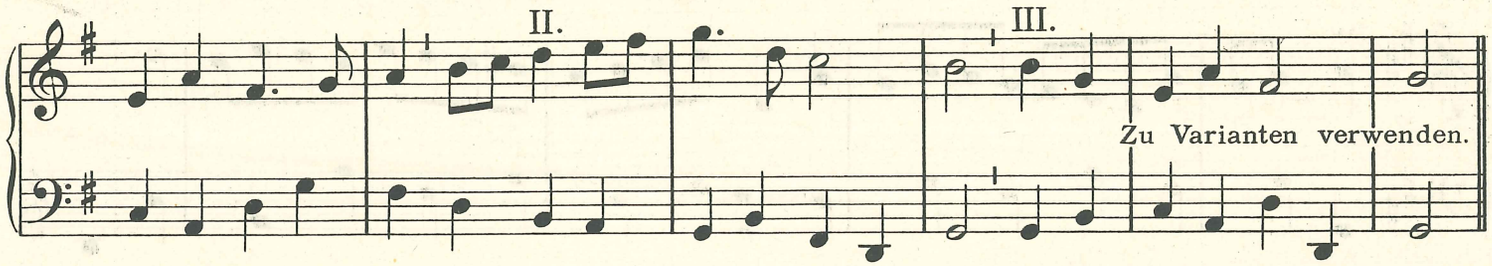
Übung.





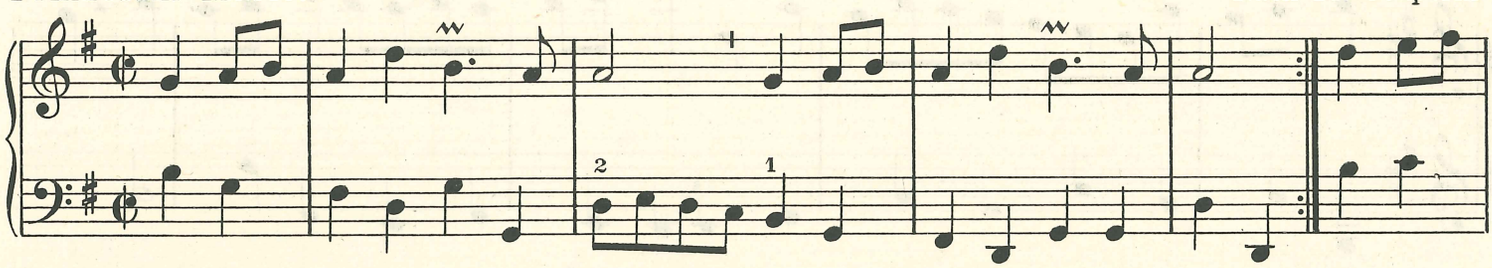
Vorbereitung. (Aufbau vereinfacht.)

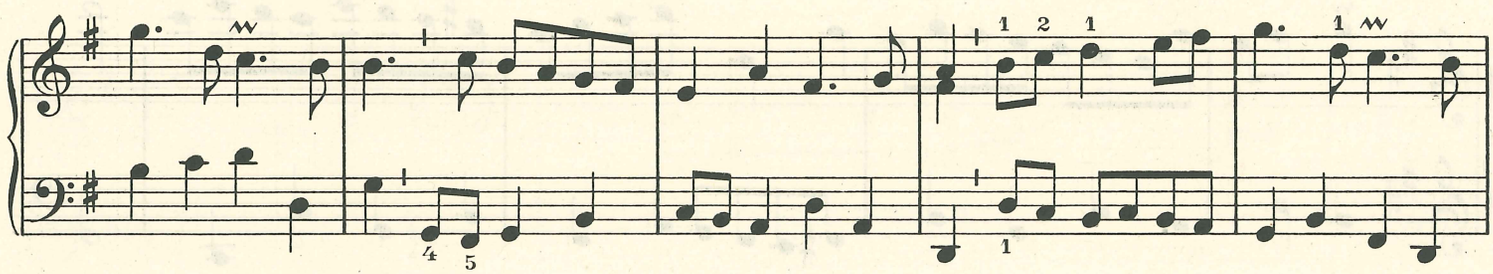


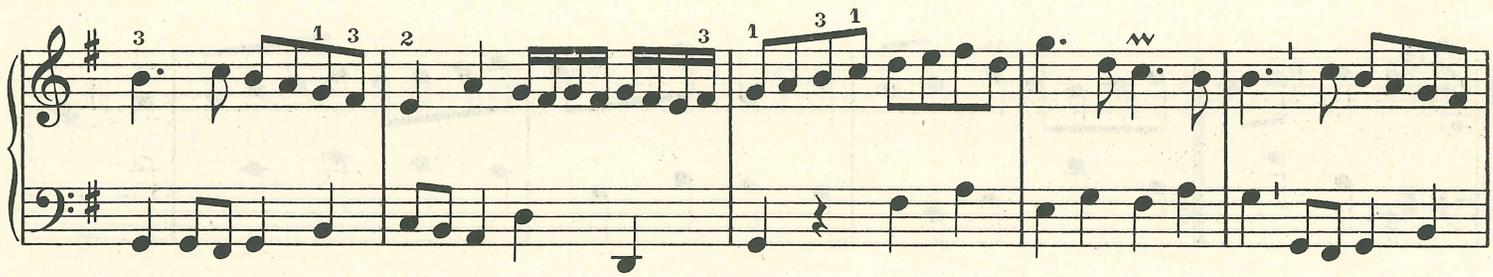


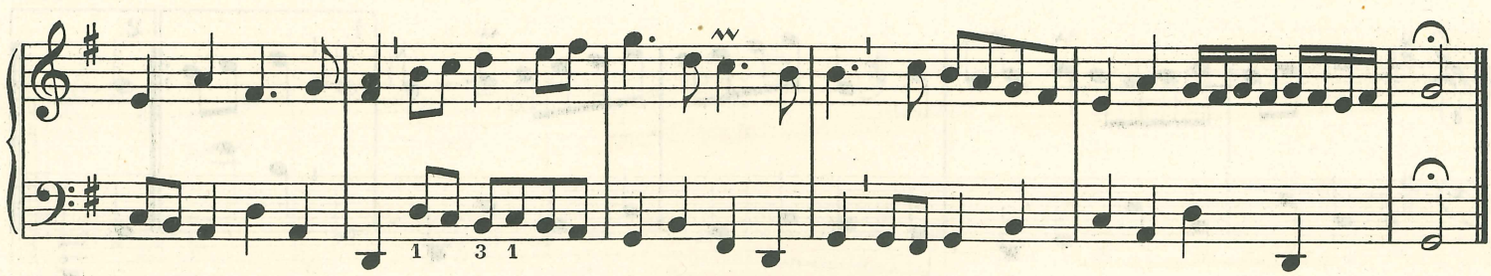
Prinzessin Marie.

Nach Fr. Couperin.



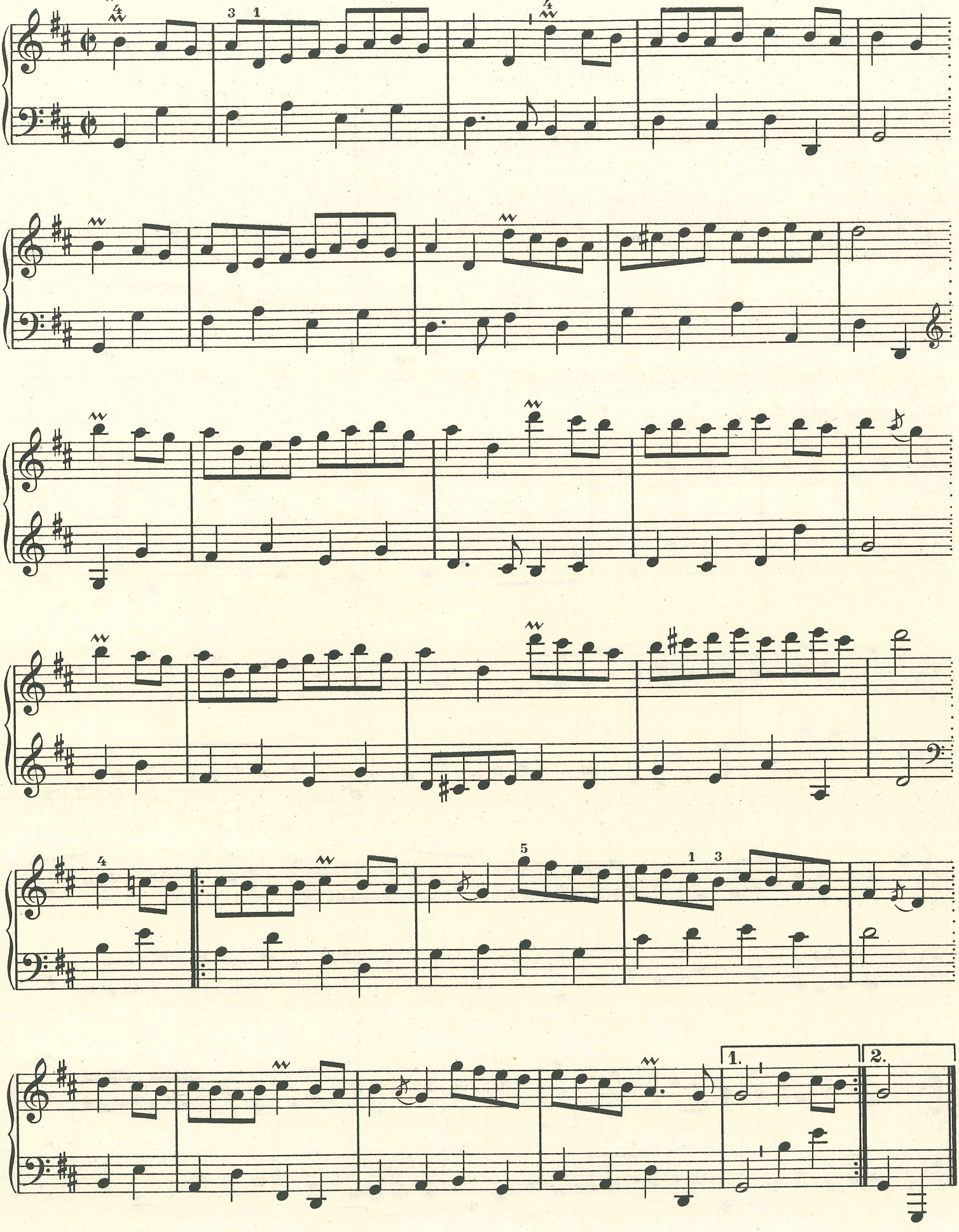




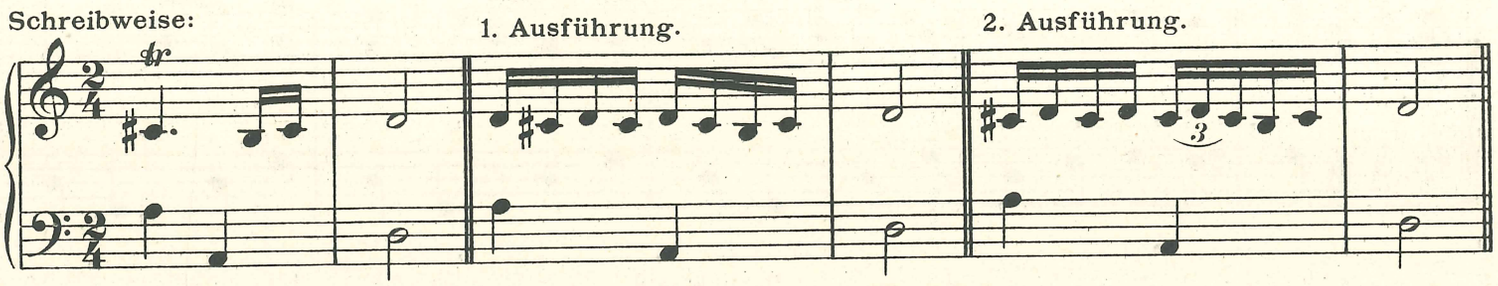


Gavotte „La Bourbonnaise“.

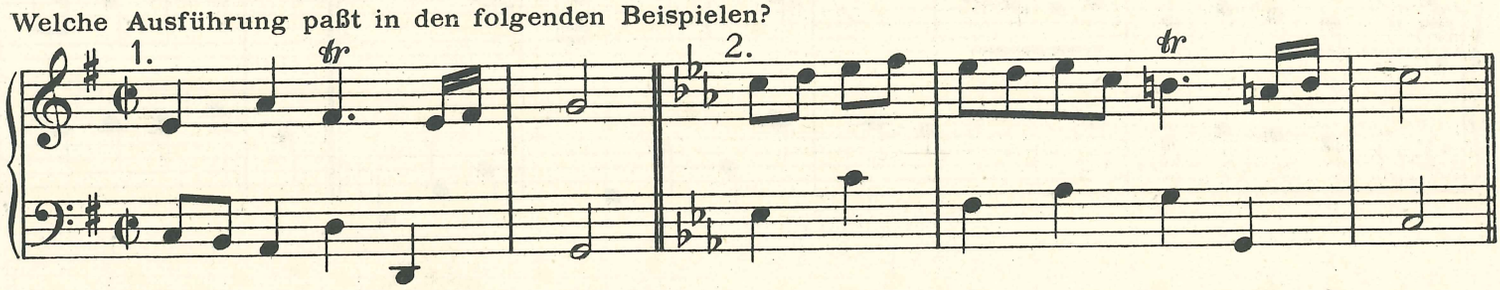
Nach Fr. Couperin.

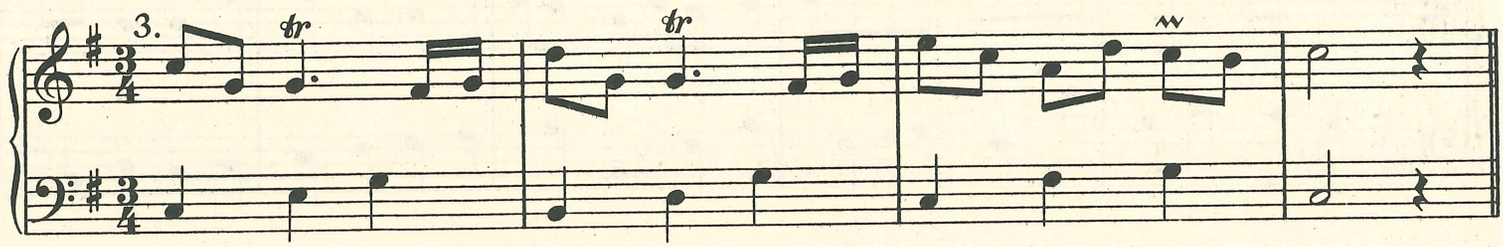


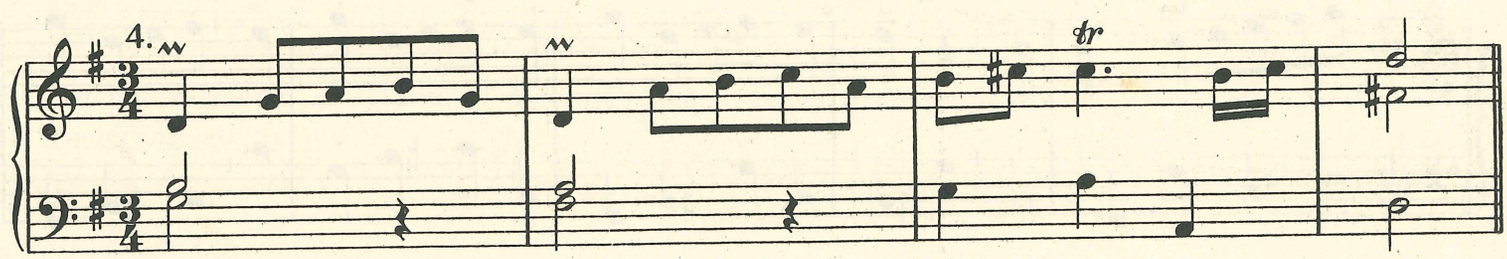
Einführung des Trillers mit Nachschlag.

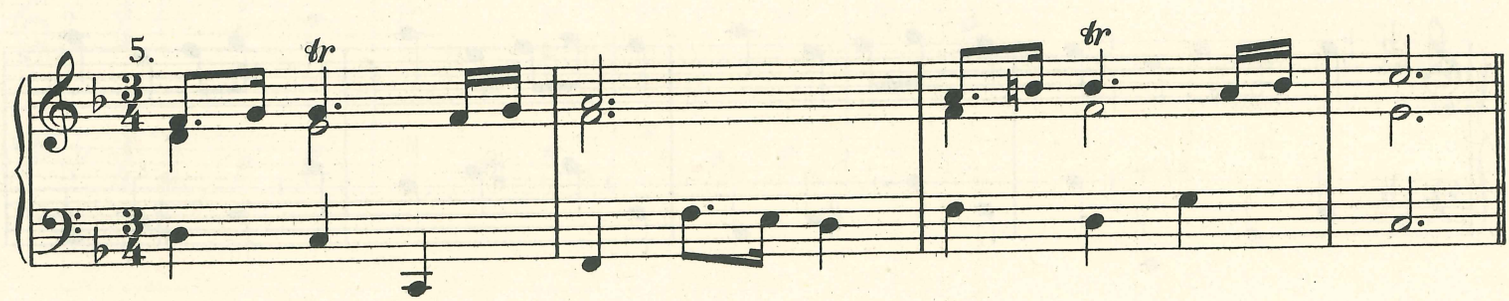


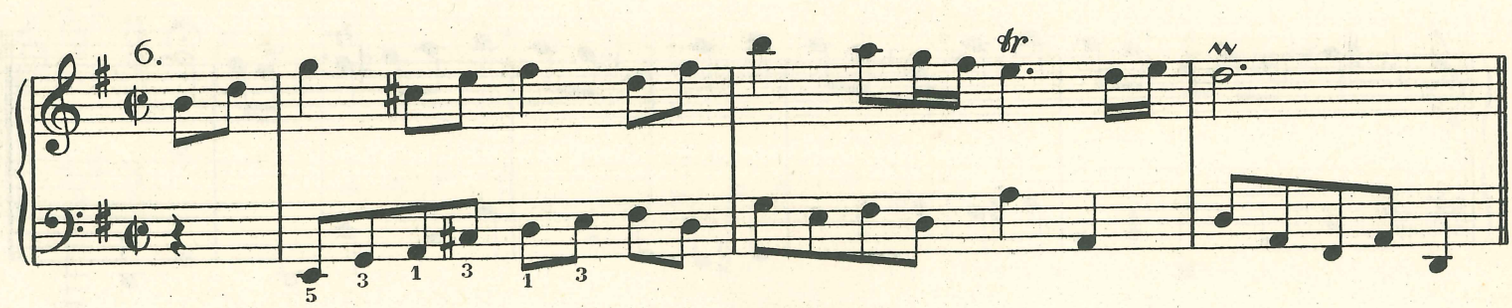
Welche Ausführung paßt in den folgenden Beispielen?



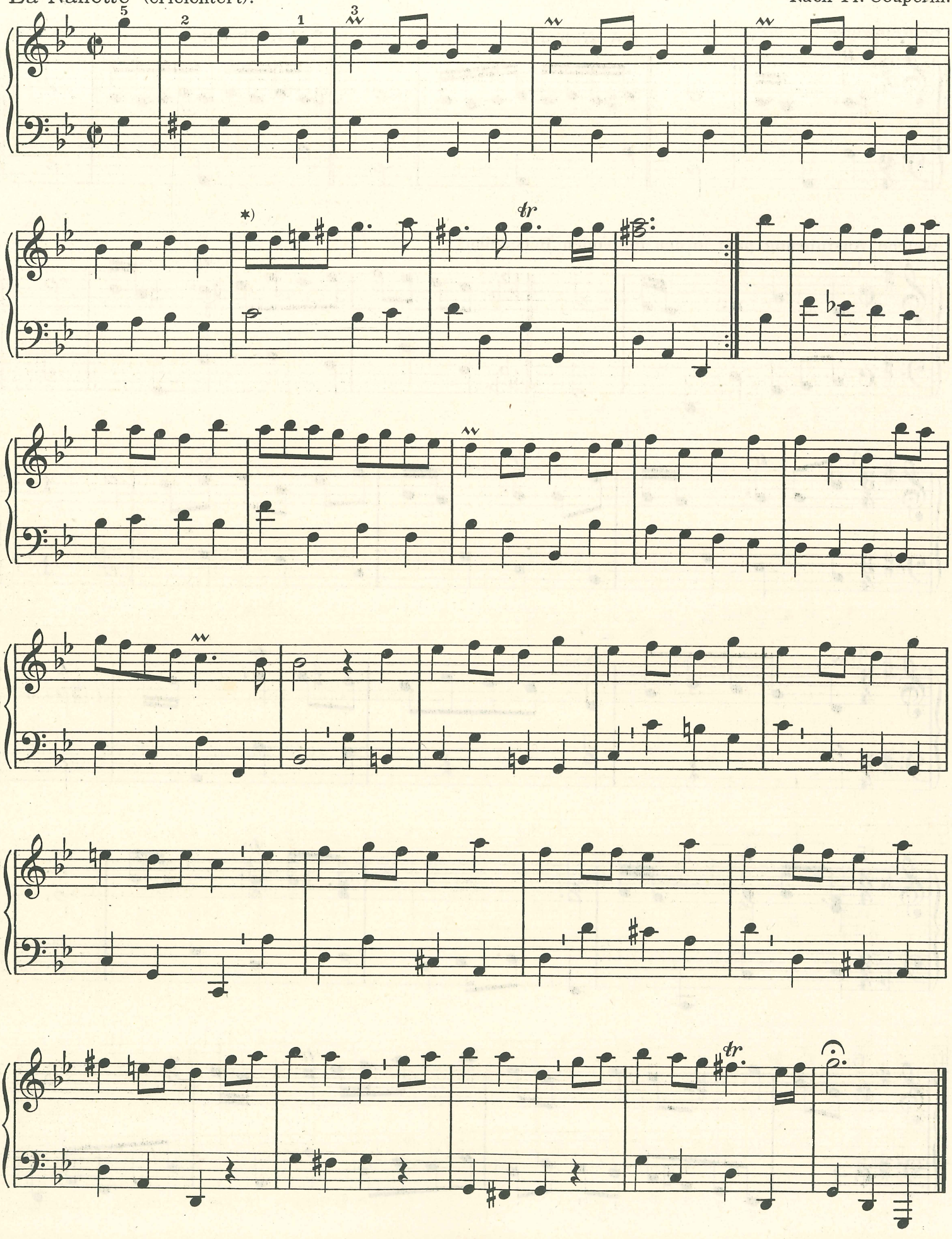








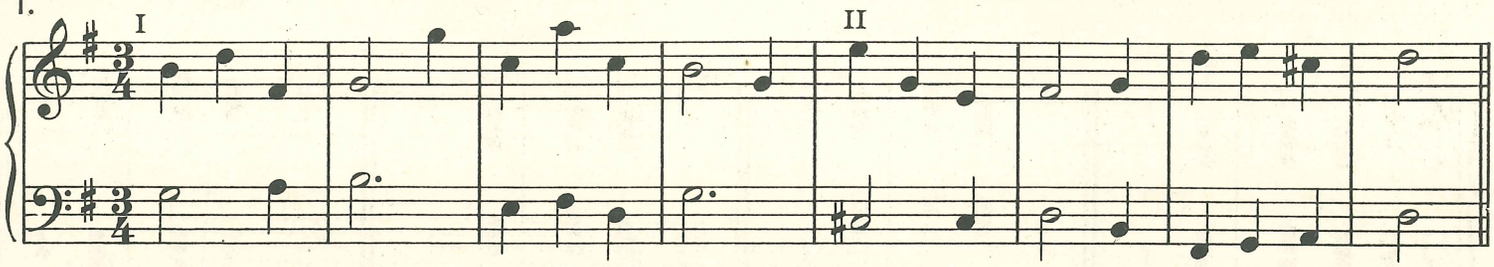
La Nanette (erleichtert). Nach Fr. Couperin.



*) geändert

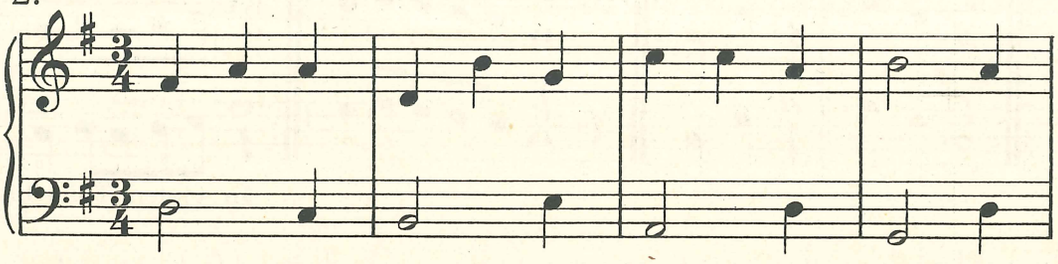
Improvisation.

1.



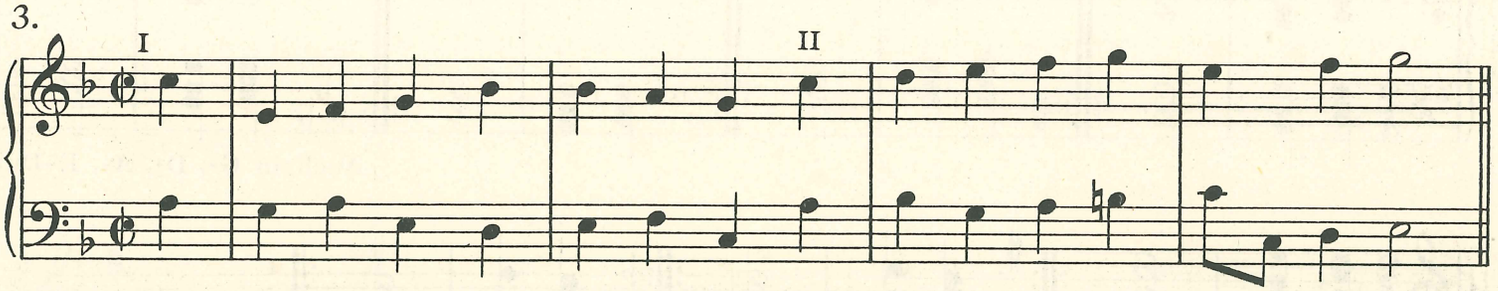
I ist frei auszugestalten, II ebenfalls; dann ist I hinzuzufügen und II in G-Dur als Schluß zu benutzen.

2.

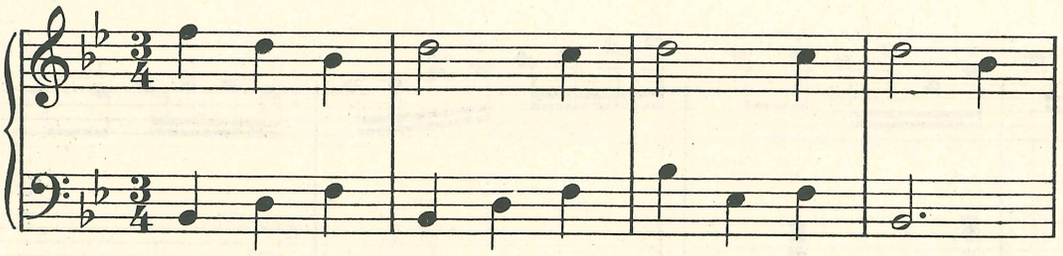


4 Takte zugeben mit Schluß
1. in D-Dur
2. in G-Dur.

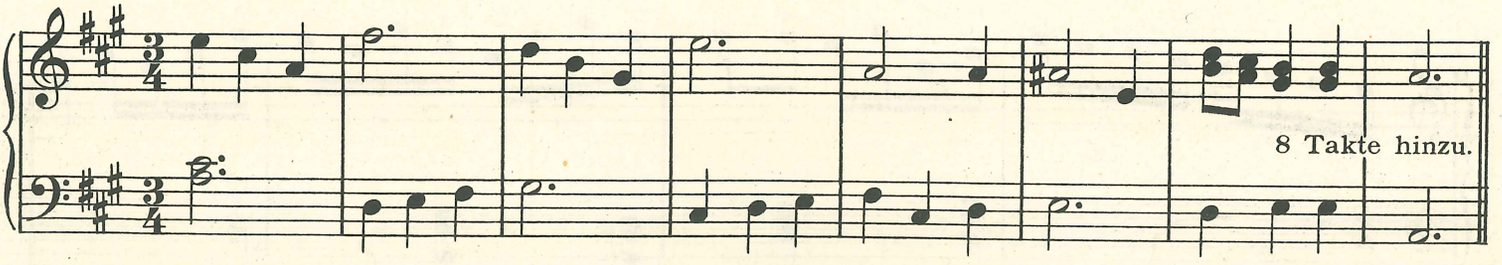
3.



I ist mit Varianten zu spielen, II ebenfalls; dann I leicht geändert und II in F-Dur mit entsprechender Änderung als Schluß.



4 Takte hinzu. 1. in F-Dur, nach der Wiederholung 4 Takte in B-Dur.

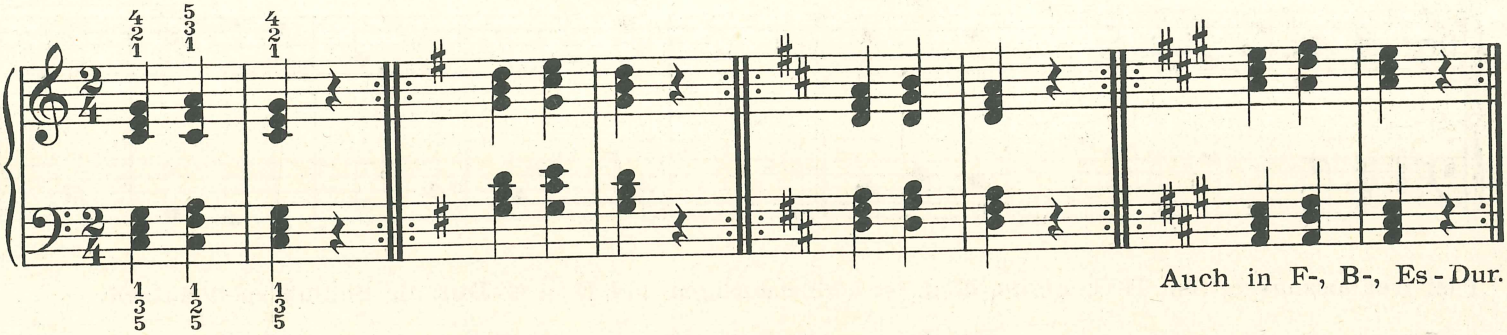


8 Takte hinzu.

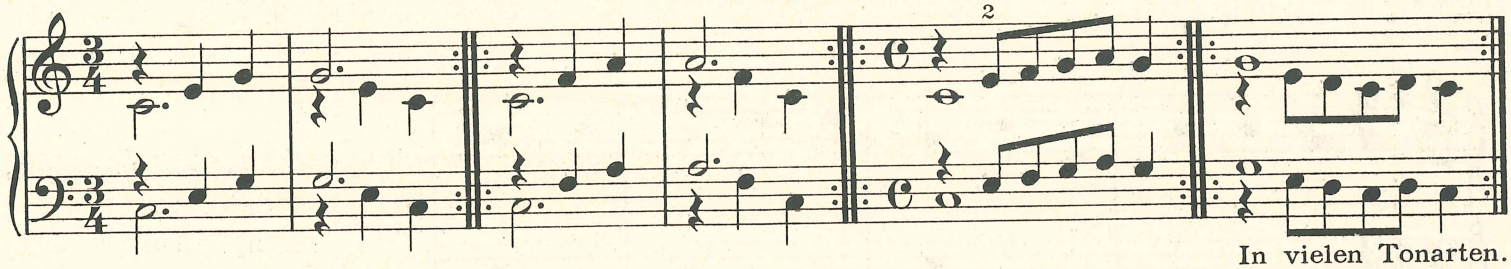
Alle Beispiele in verschiedenen Varianten.

Einführung in das mehrstimmige Spiel.

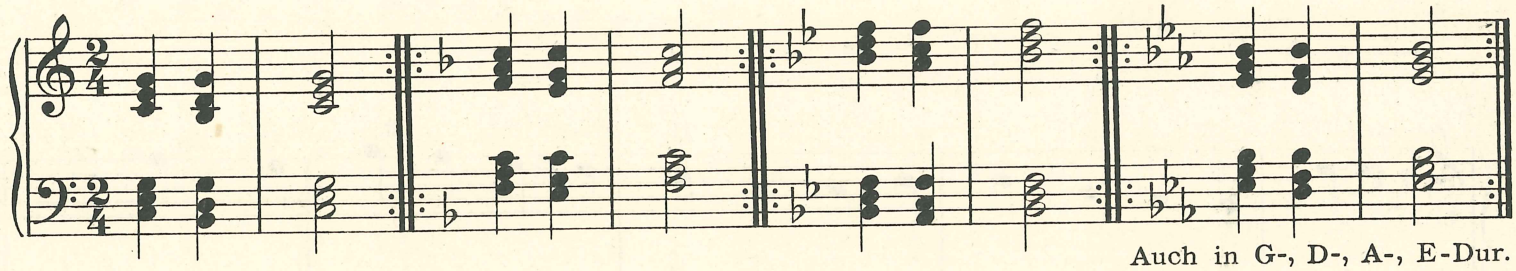
Jede Hand allein.



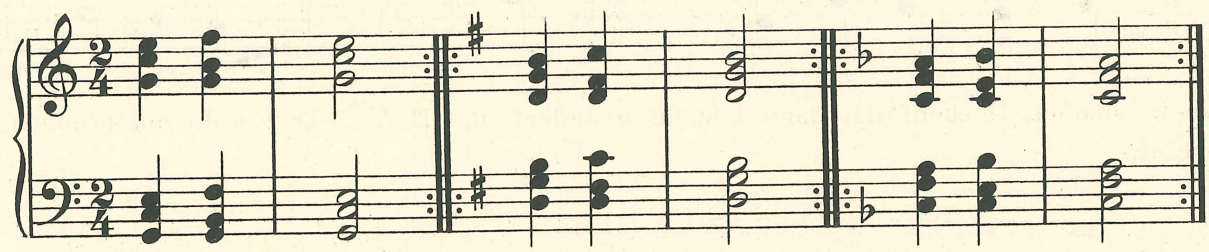
Auch in F-, B-, Es-Dur.



In vielen Tonarten.

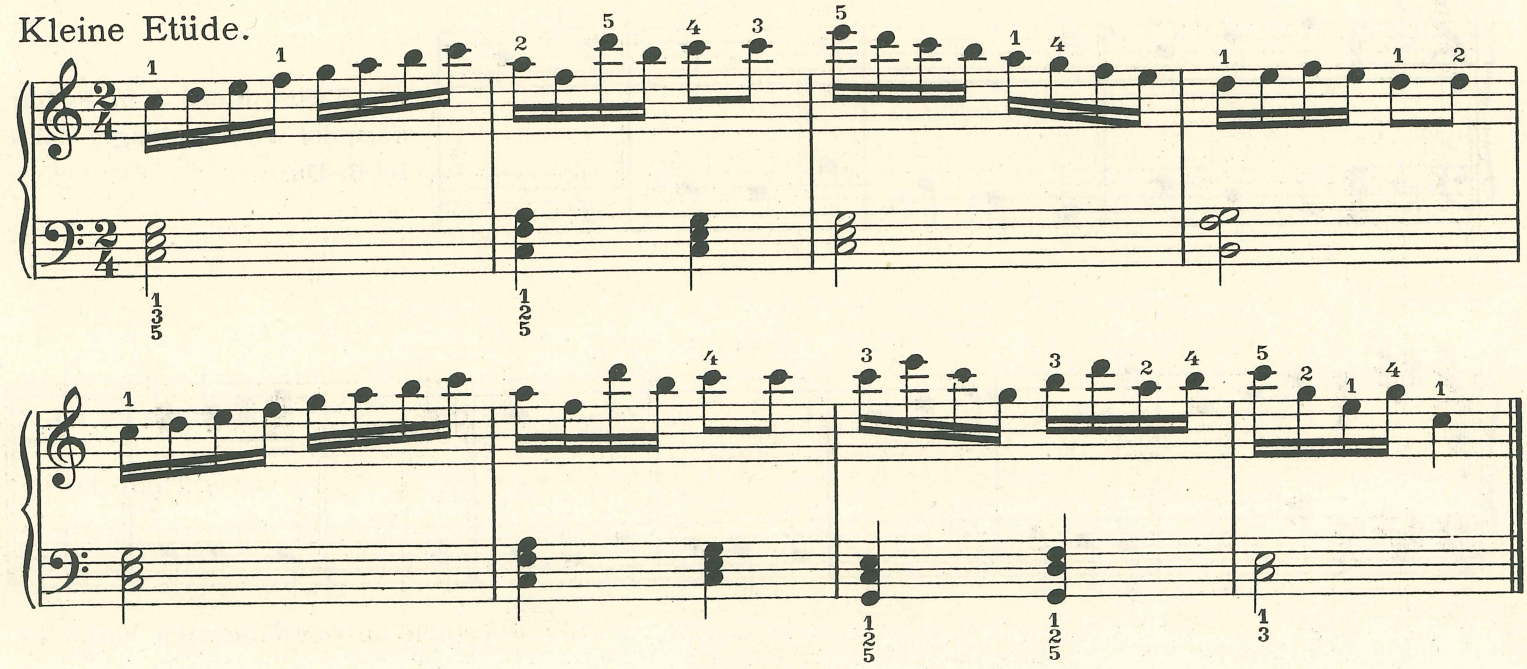


Auch in G-, D-, A-, E-Dur.

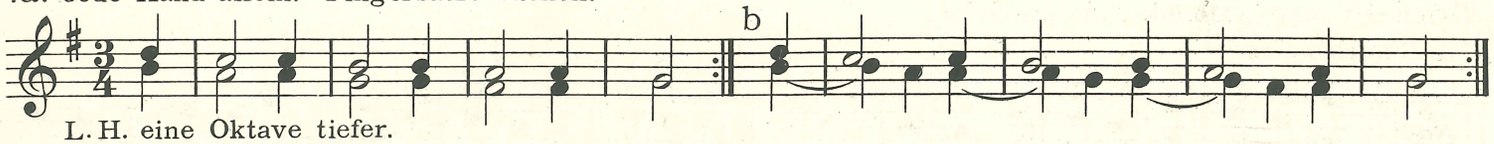


Nach und nach auch in andern Tonarten.

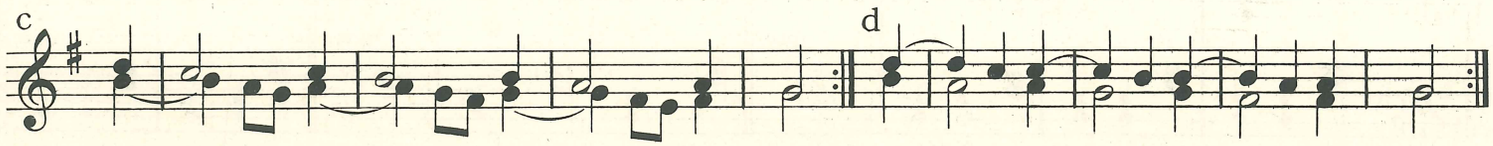
Kleine Etüde.



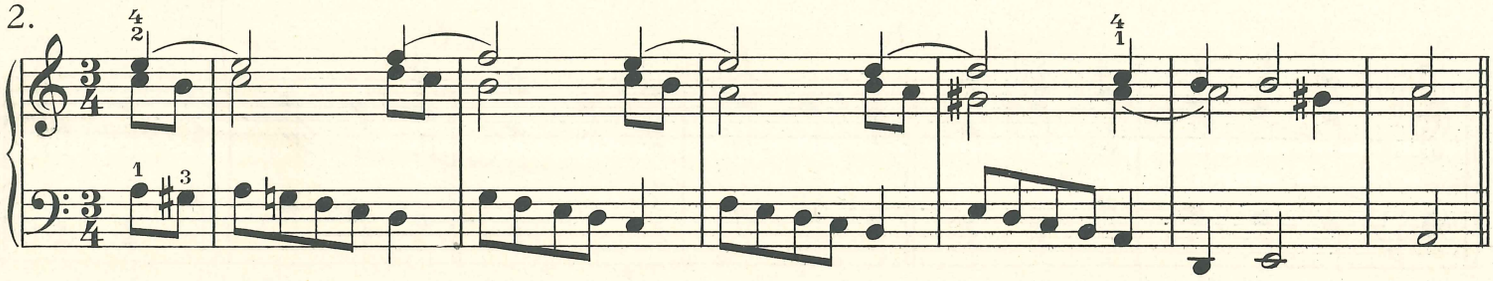
1a. Jede Hand allein. Fingersätze suchen.



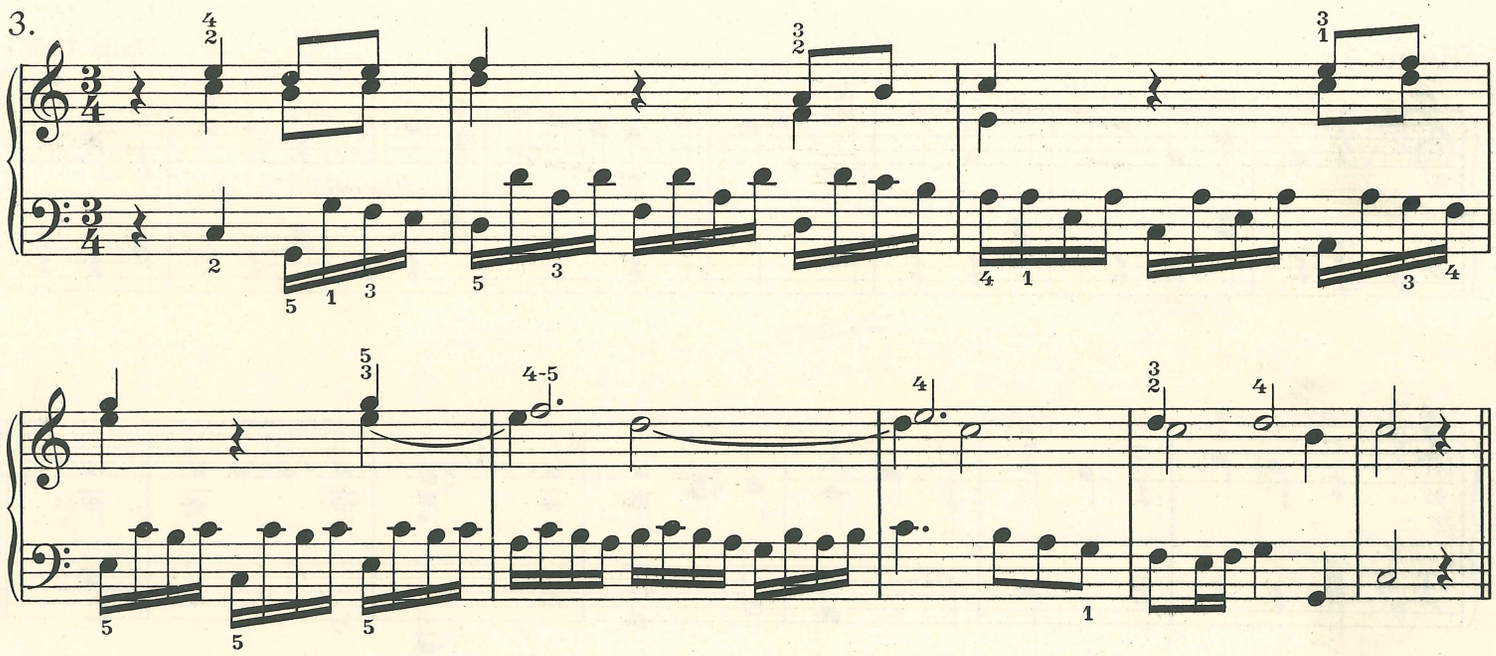
L. H. eine Oktave tiefer.



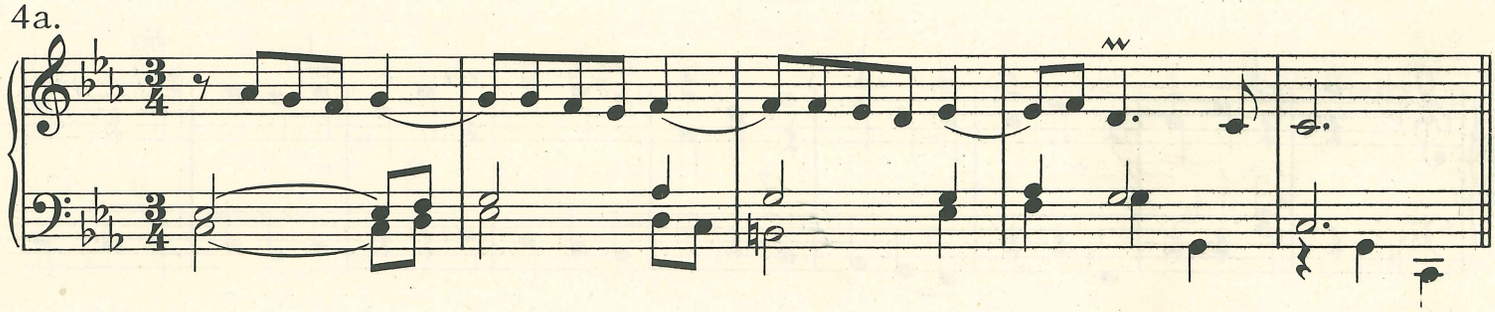
2.



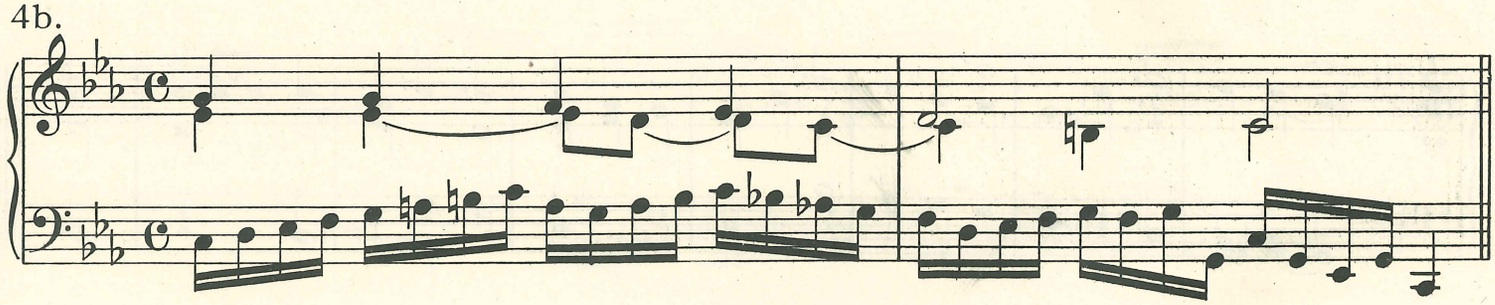
3.



4a.

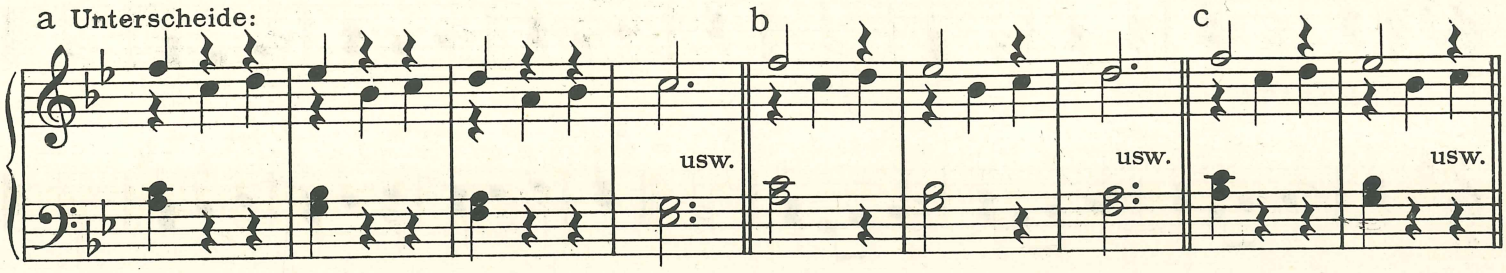


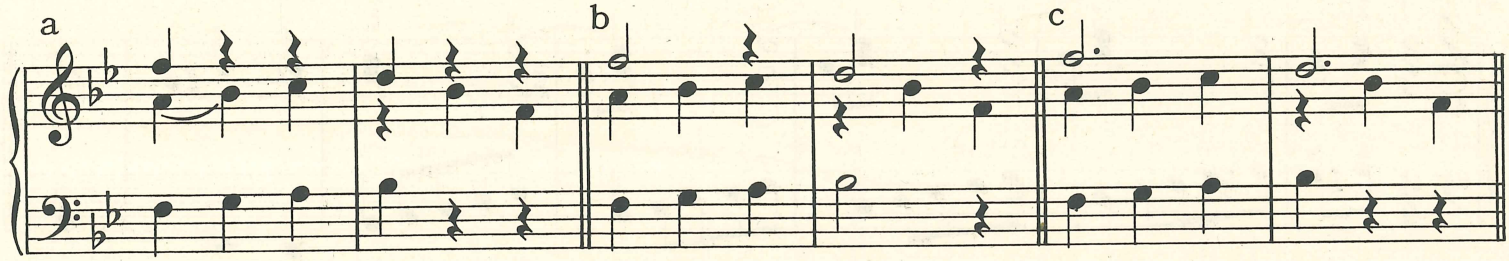
4b.



Vorbereitung (Melodie herausheben).

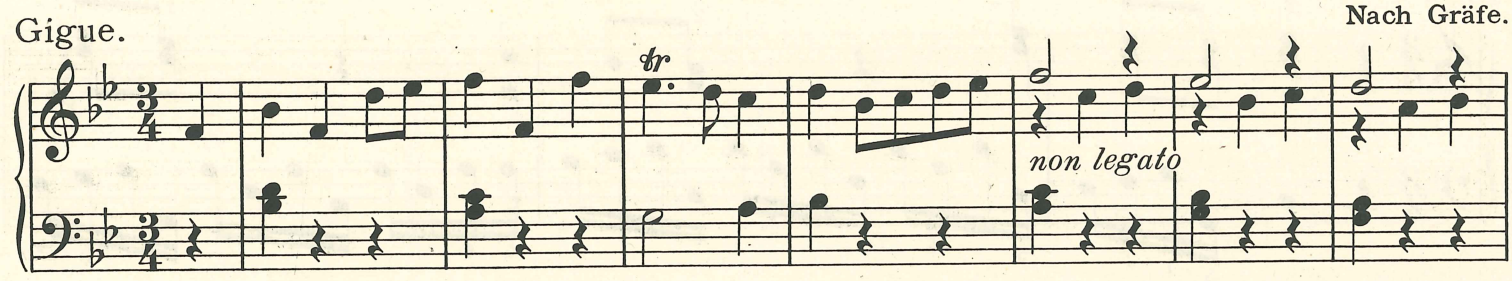
a Unterscheide:

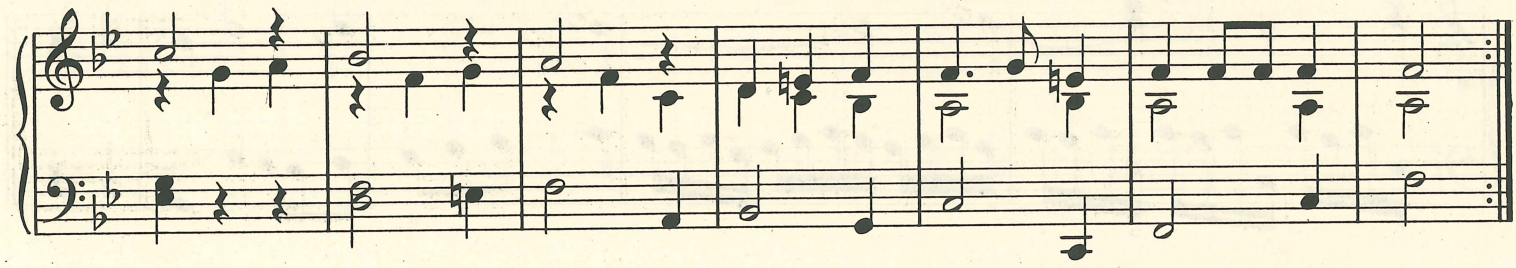


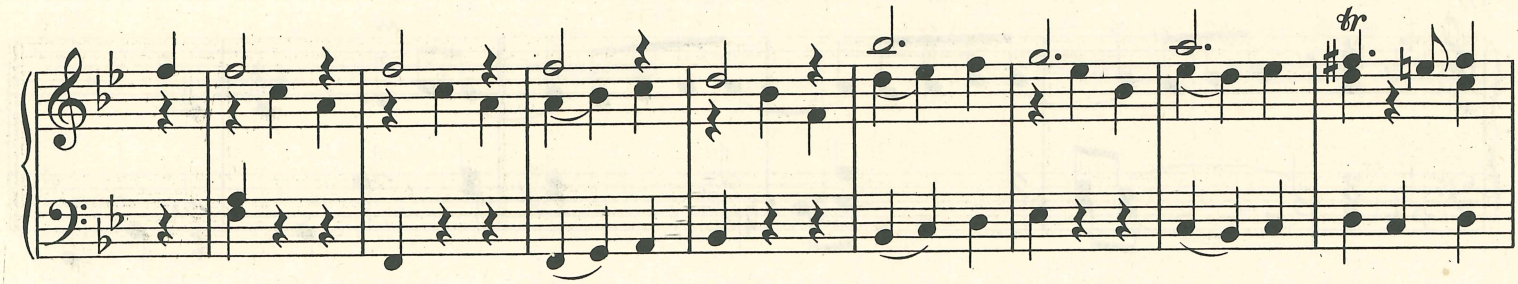


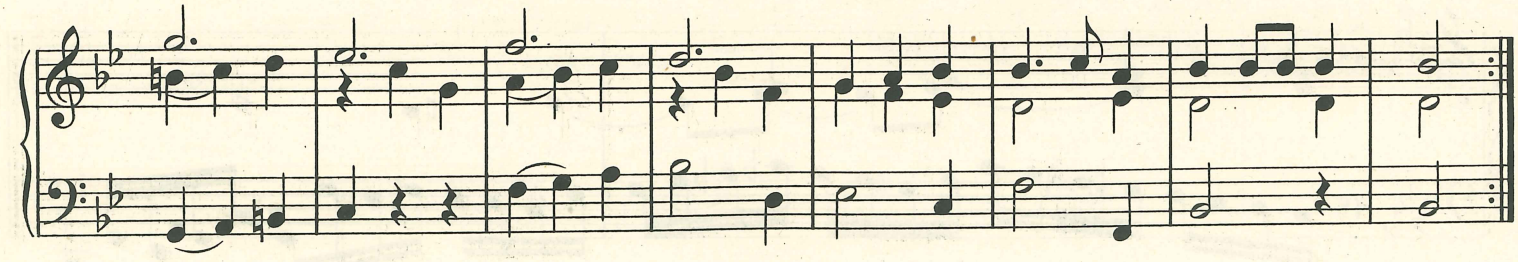
Gigue.

Nach Gräfe.



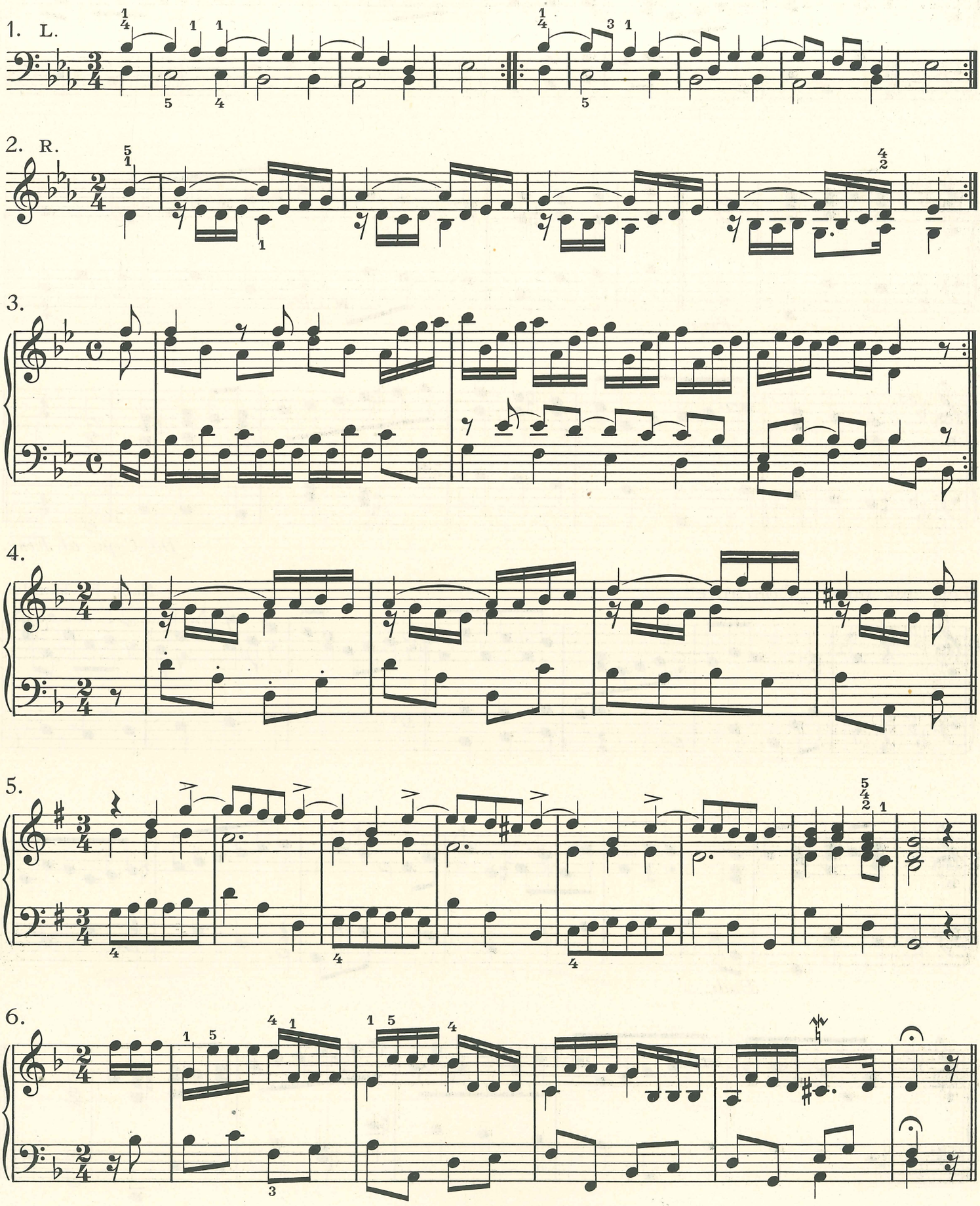




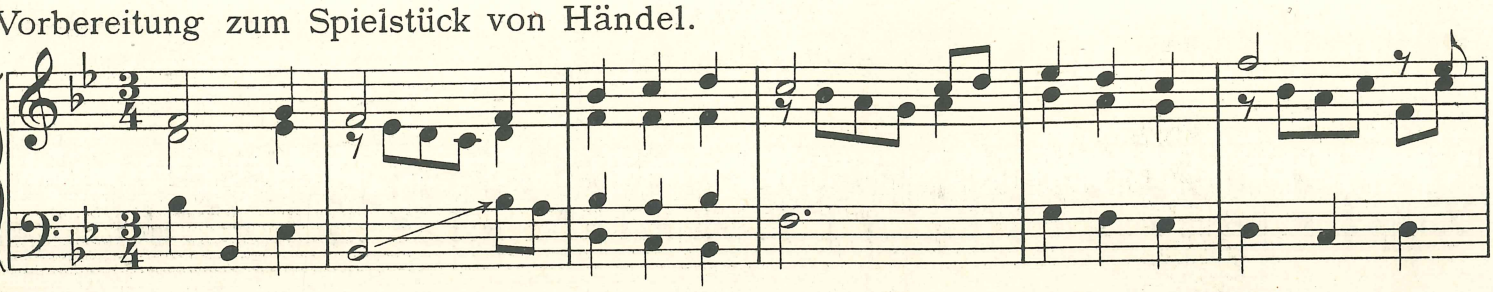


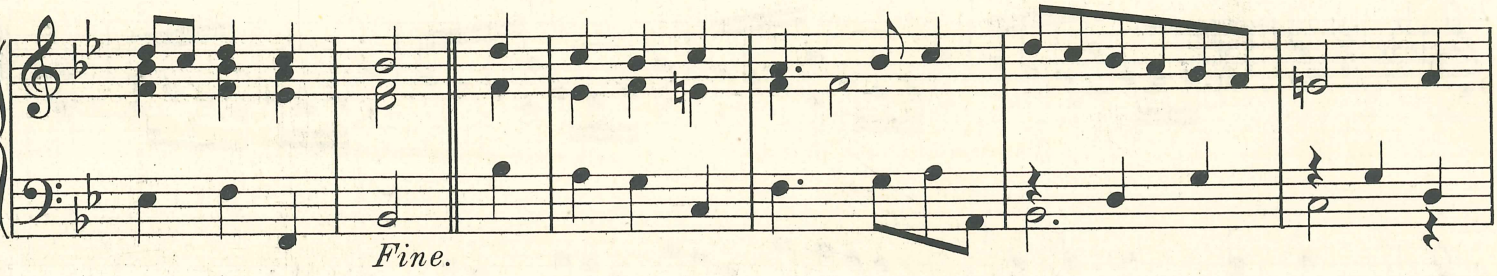
Übungen.

(Die Bindungen nicht streng.)

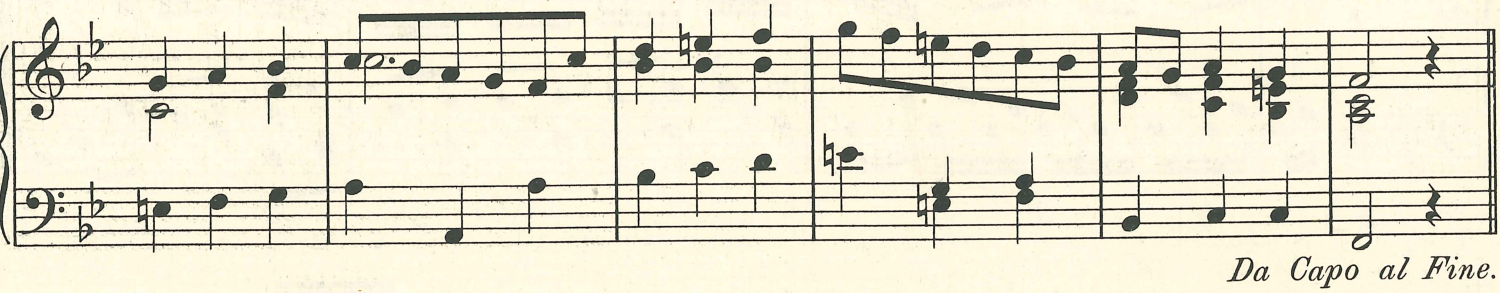


Vorbereitung zum Spielstück von Händel.





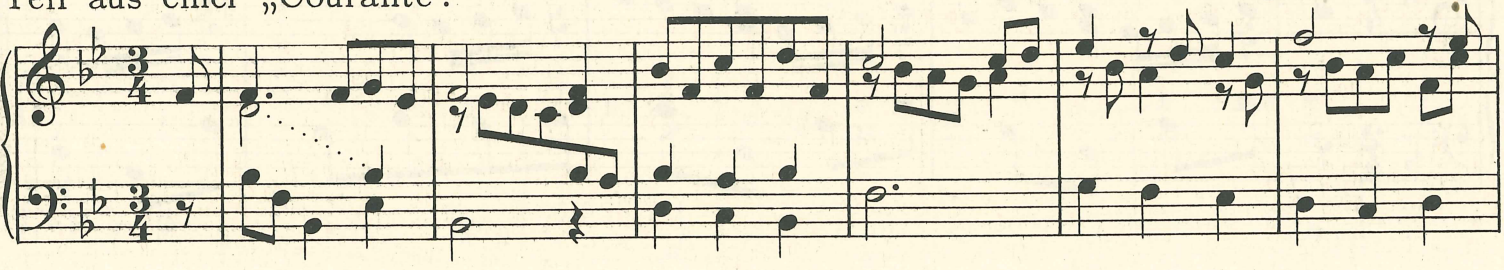
Fine.

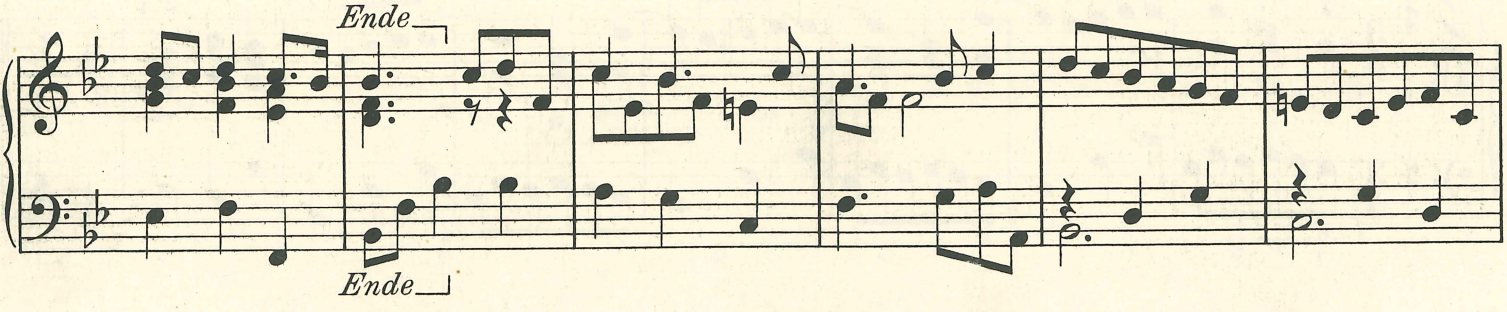


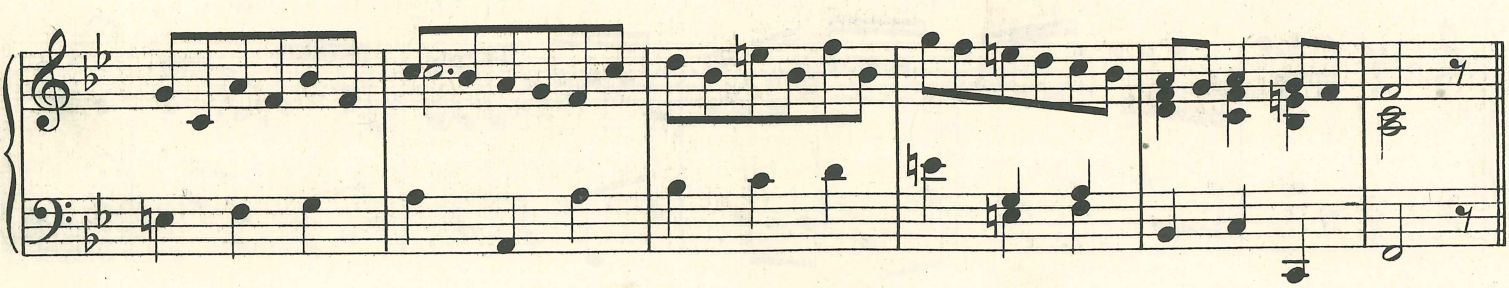
Da Capo al Fine.

Teil aus einer „Courante".

Nach Fr. Händel.





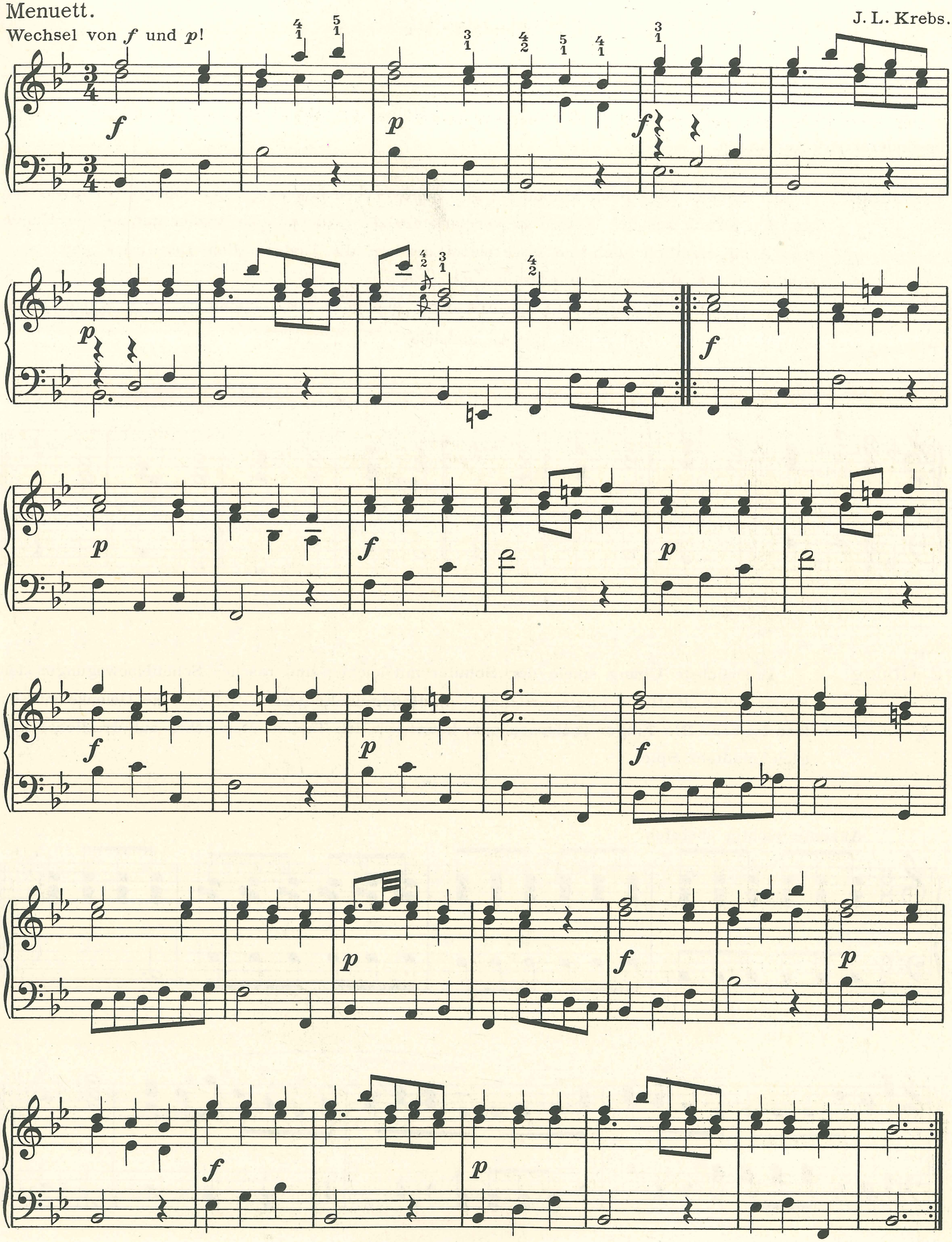


Von Anfang bis Ende.

Menuett.

Wechsel von *f* und *p*!

J. L. Krebs.

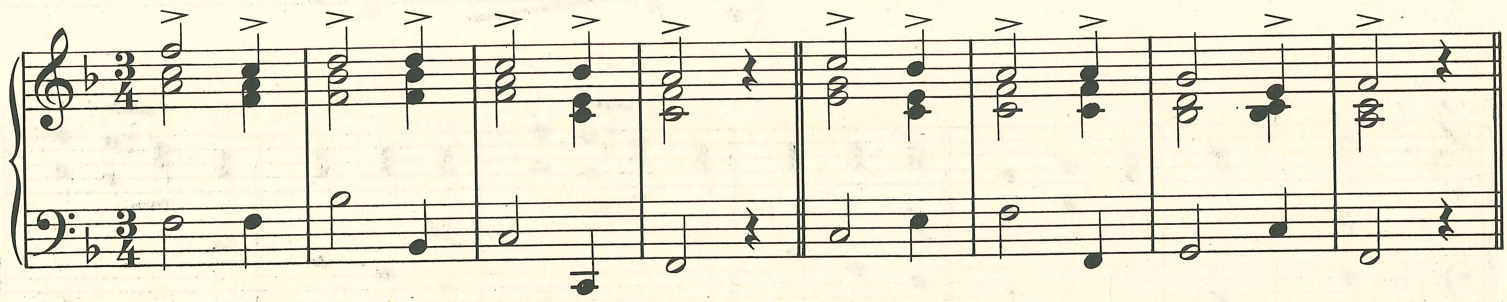


Staccatospiel.

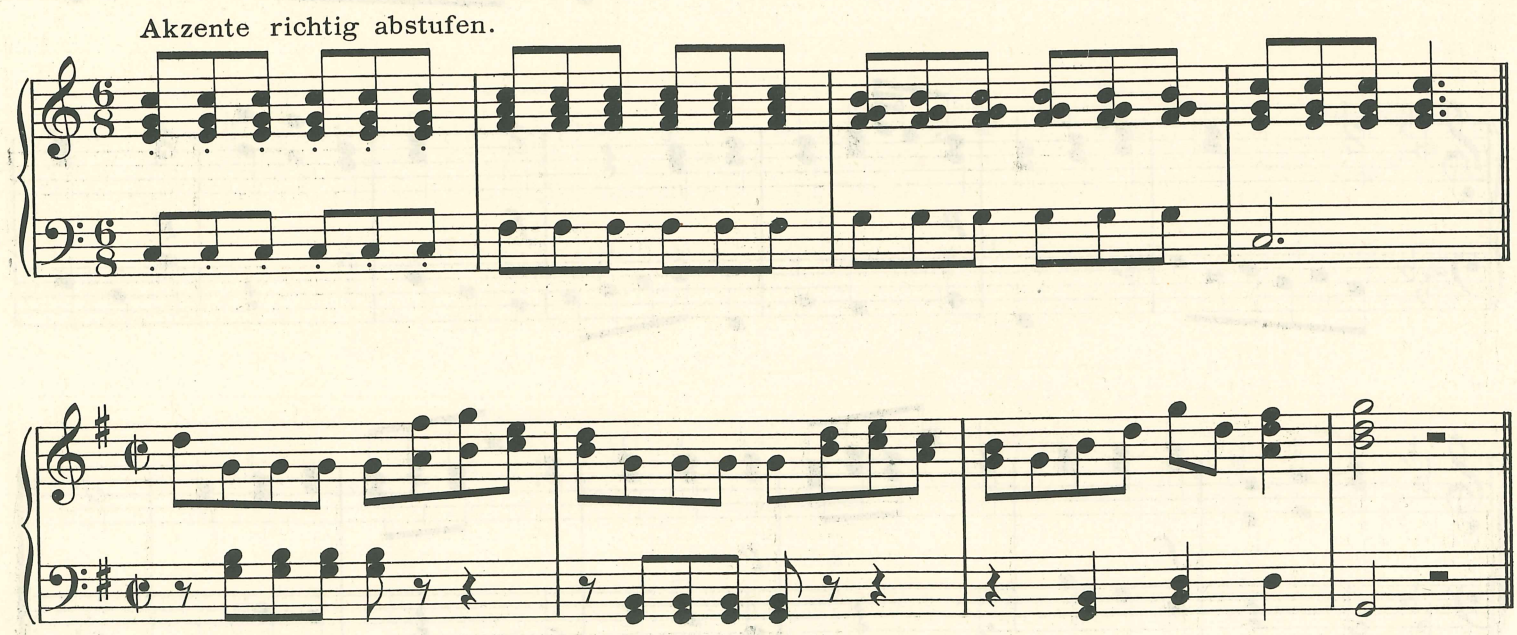
Die Staccatoübungen sind sorgfältig durchzuführen, weil sie die Beteiligung der Arme und Hände in besonderer Art verlangen.

1. Übung. Der Schüler lege beide Hände auf bestimmte Tasten und neige den Oberkörper etwas vor, um den Druck aus den Armen zu verstärken. Dann richte er sich wieder auf, nehme Hände und Arme ziemlich hoch und lasse sie wieder auf die Tasten fallen. Der Druck setzt aber erst nach der Berührung wieder neu ein.

Die folgende Übung ist auf diese Weise zu spielen, so daß deutliche Pausen nach jedem Anschlag entstehen. Der Klang sei satt und lang.



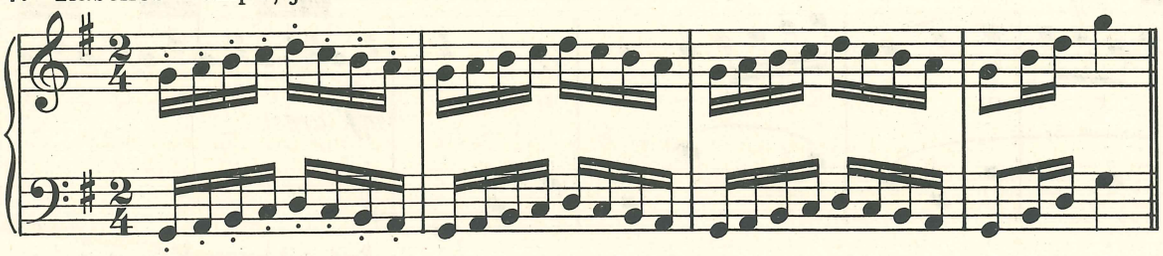
2. Übung. Die nächste Übung spiele der Schüler mit leichten und raschen Schüttelbewegungen der Hände, ohne deutliche Fingeranschläge; die Handgelenke stehen tief und die Gelenke müssen lose bleiben. Die Finger entfernen sich kaum von den Tasten. Man achte auf deutliches und gleichmäßiges Spiel.



Fingerstaccato.

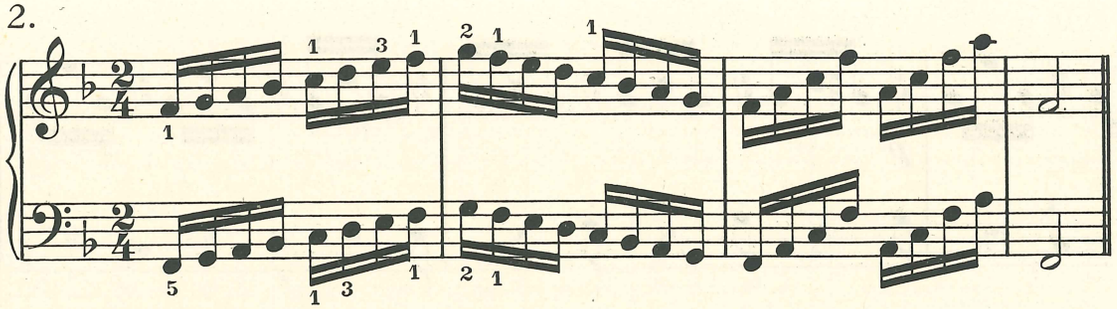
Die Finger bewegen sich dabei einzeln, aber nur leicht. Der Fingeranschlag wird durch die kleine Schüttelbewegung der Hand unterstützt und so das Hand- und Armgewicht für den gleichmäßigen Anschlag ausgenutzt. Alle Gelenke sind locker zu halten.

1. Rasches Tempo, jede Hand zuerst einzeln.



Auch in C-, D-, A-, E-, F-, B-, Es-, As-Dur.

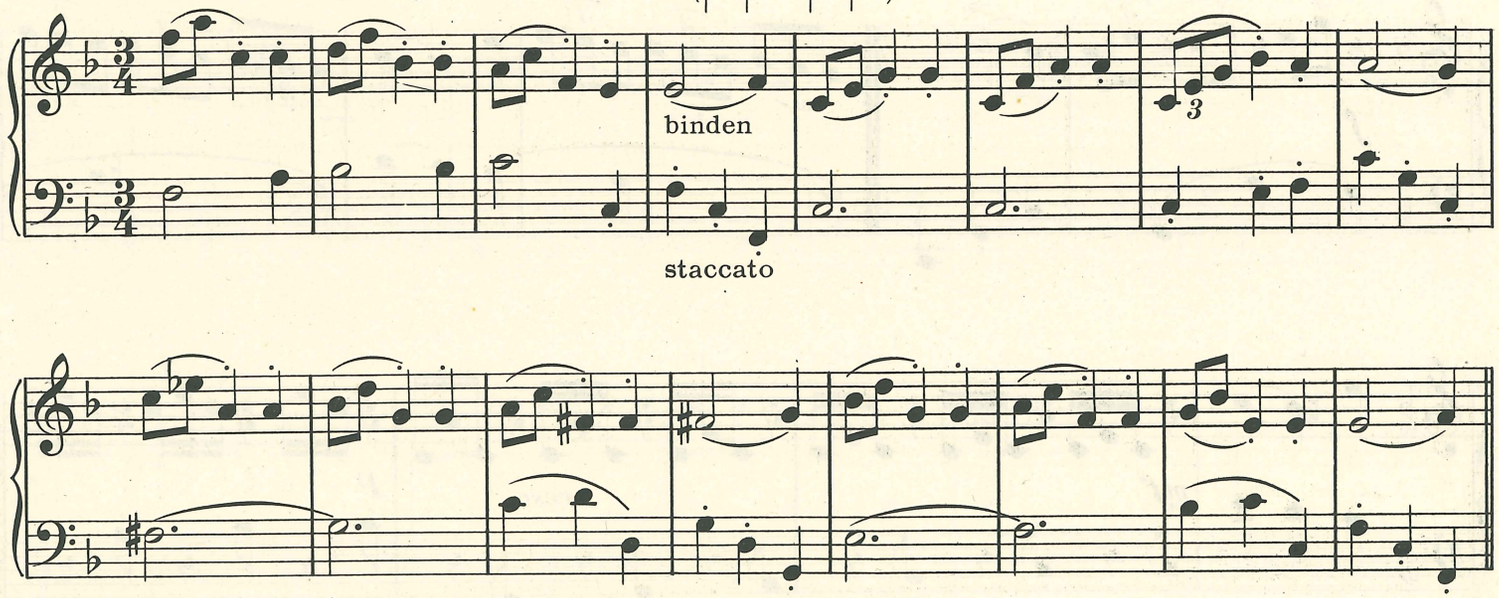
2.



Auch in andern Tonarten (Dur und Moll).

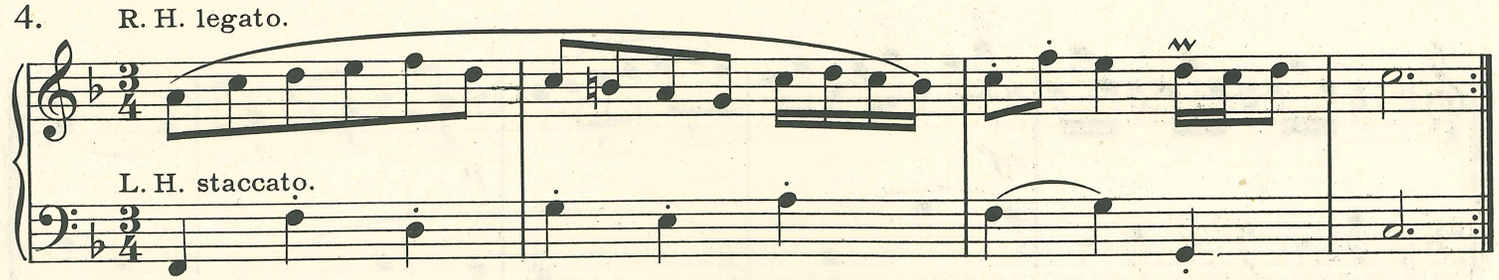
3. Gebundenes und Staccatospiel nebeneinander. (,)

W. A. Mozart.



4. R. H. legato.

L. H. staccato.

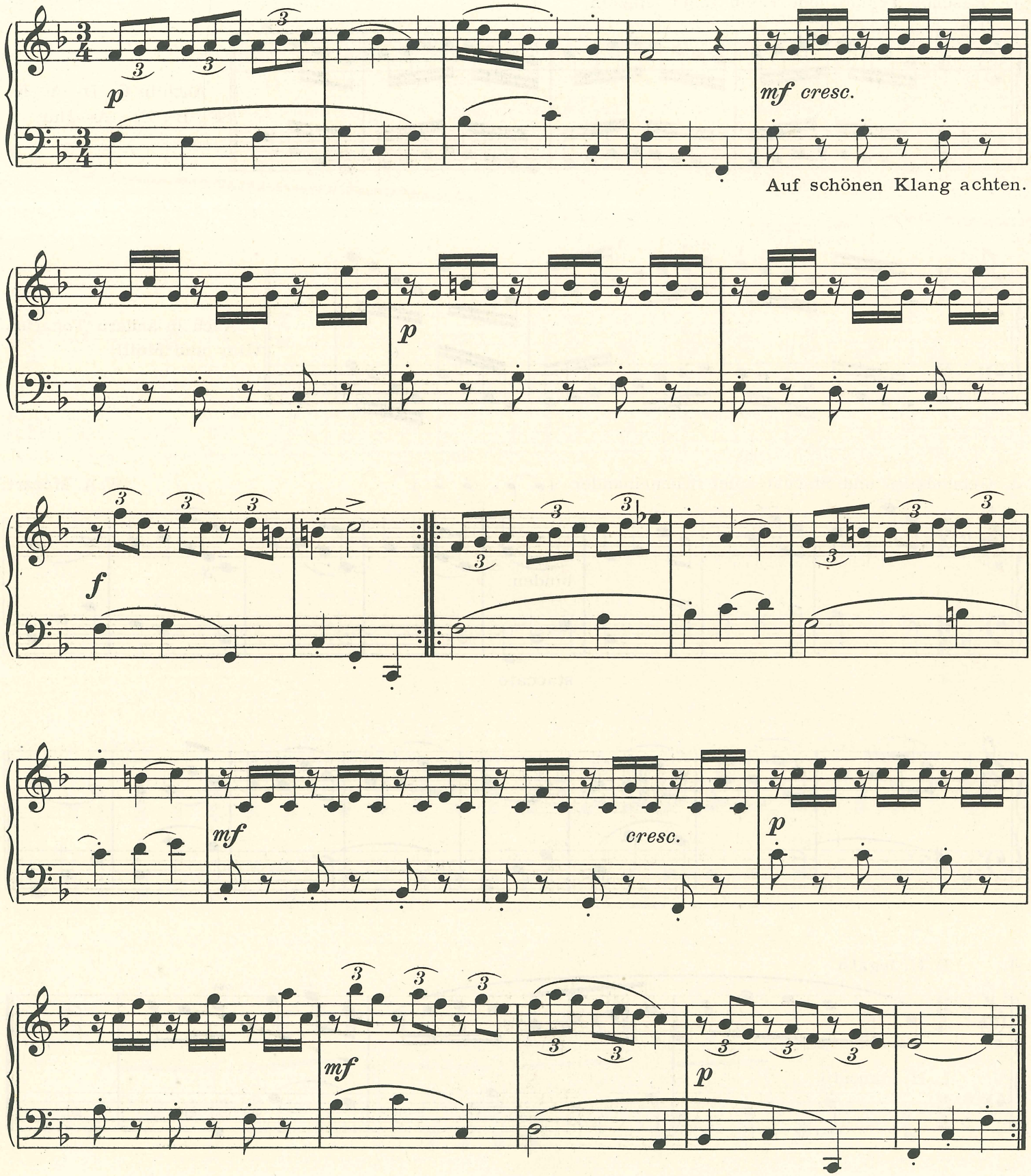


Im folgenden Menuett sind die Hände verschieden behandelt. Oft spielt die eine Hand gebundene Töne, während die andere eine Staccatopartie ausführt.

Man beachte darum die Bogen ⌒ als Zeichen für gebundene Töne und die Punkte über oder unter den Noten, welche ein Staccato angeben, genau.

W. A. Mozart.

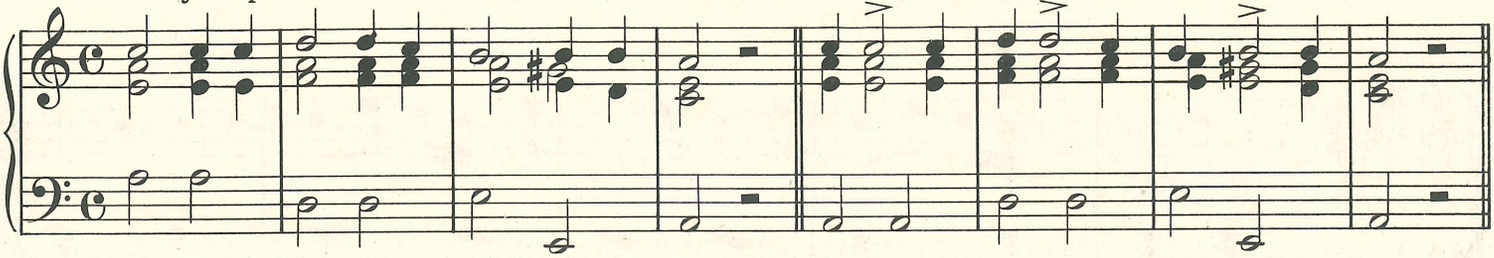
Menuett.



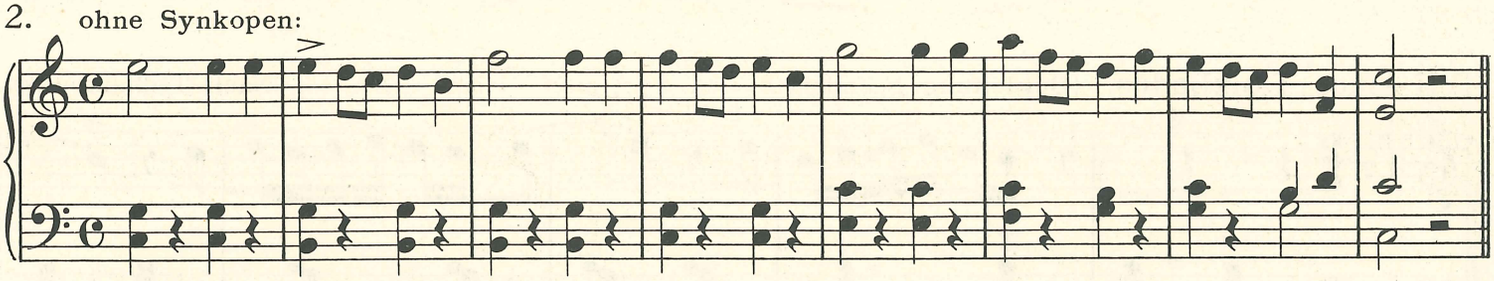
Synkopen.

Die Verteilung der schweren und leichten Taktteile wird verschoben. Die Akzente verlegen sich auf ursprünglich leichte Taktteile, das Bild wird dadurch bewegter. Die Verschiebung muß sich im Gewicht der Arme bemerkbar machen, so daß die Umlagerung klar hervortritt.

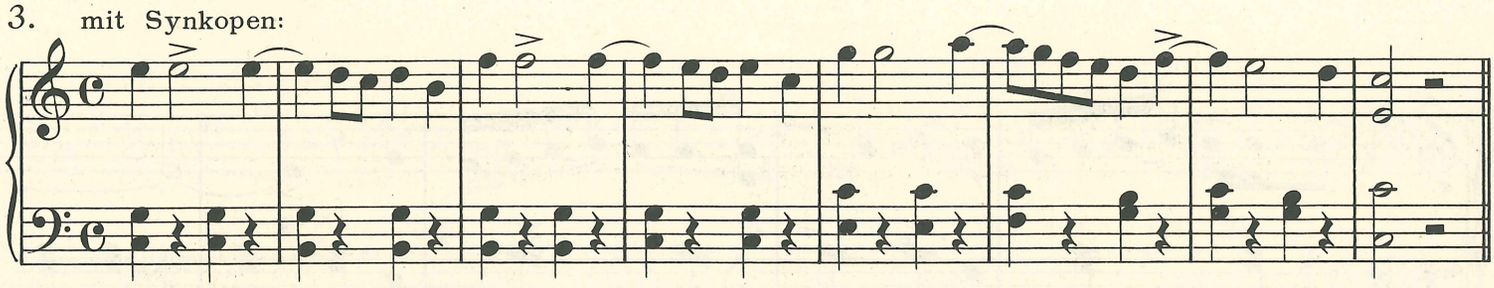
1. ohne Synkopen: mit Synkopen:



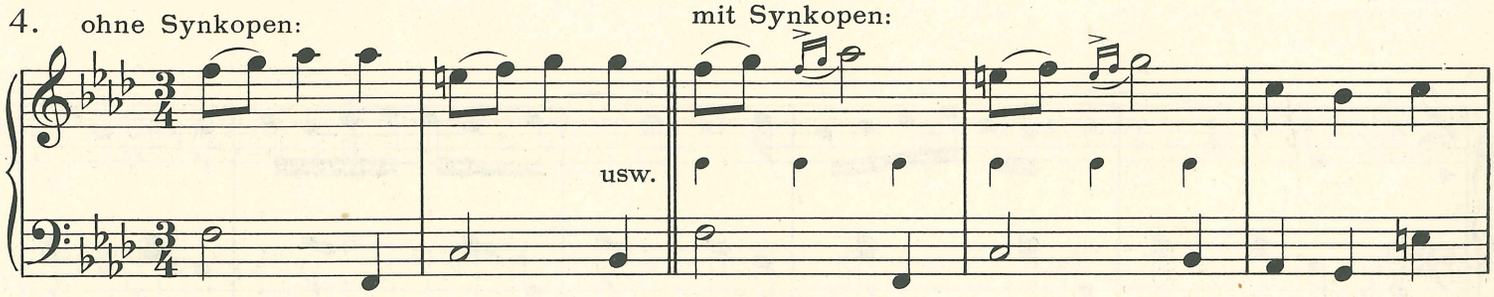
2. ohne Synkopen:

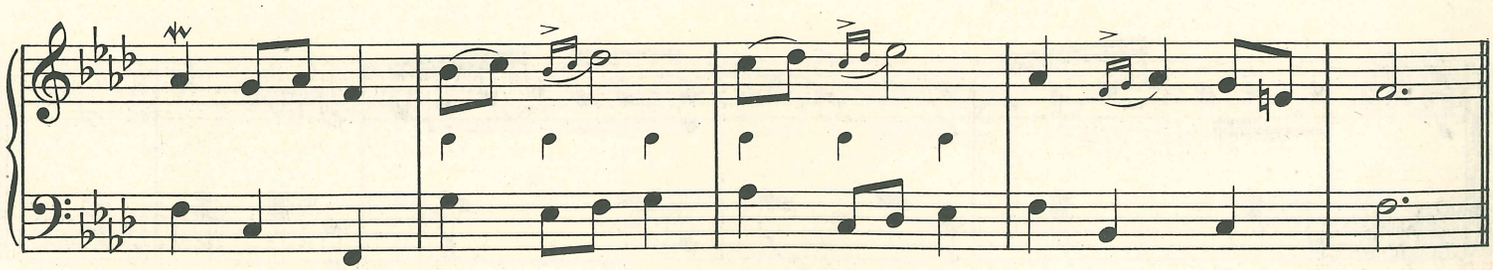


3. mit Synkopen:

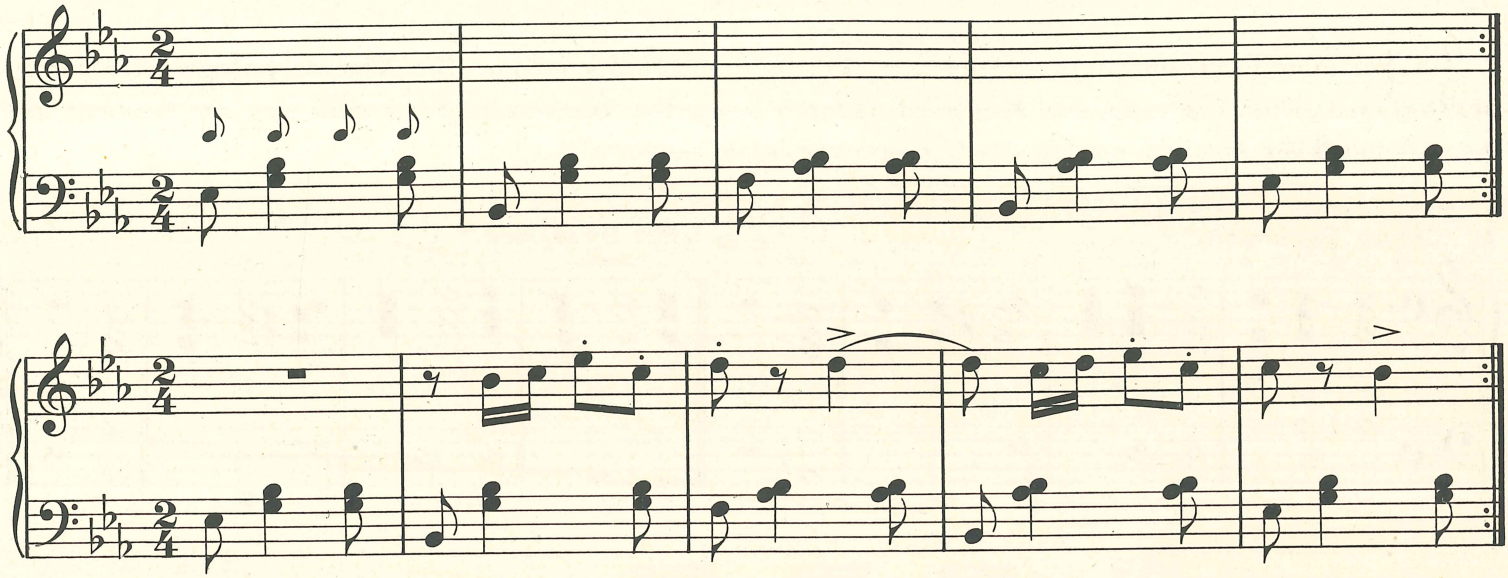


4. ohne Synkopen: mit Synkopen:

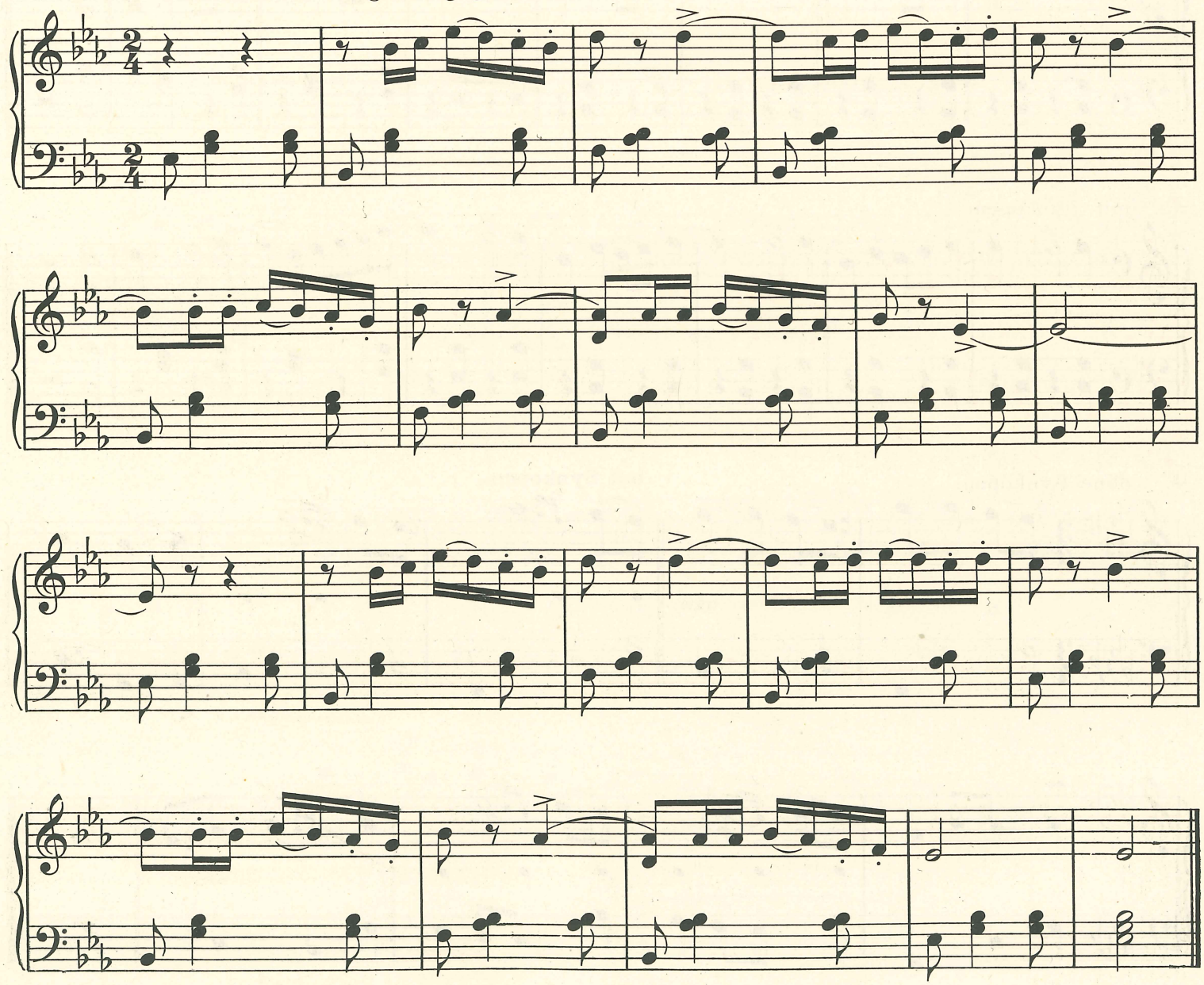




Vorübung. (Rechte Hand hochheben vor den Synkopen.)

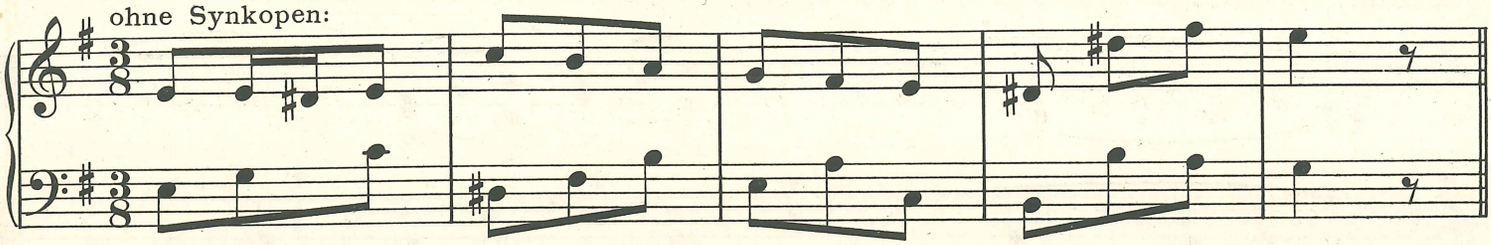


Teil eines Tanzliedes. (Begleitung geändert.) Nach Tschaikowsky.

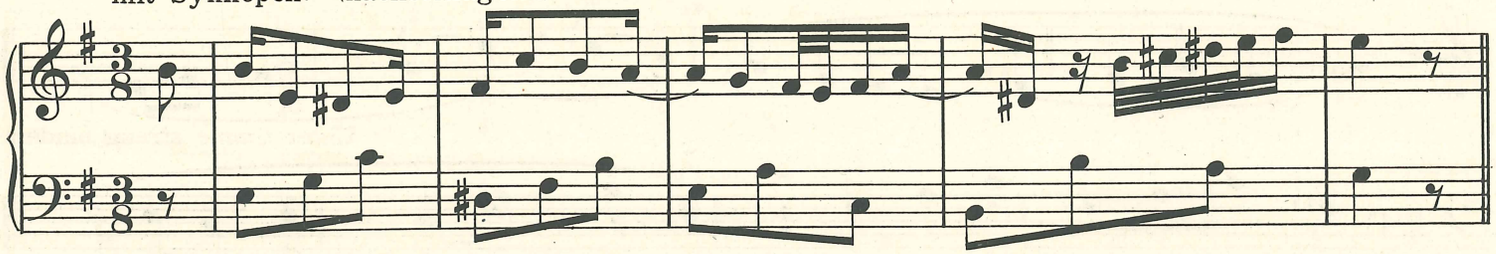


Die folgenden Beispiele sind Teile einer Courante von Bach.

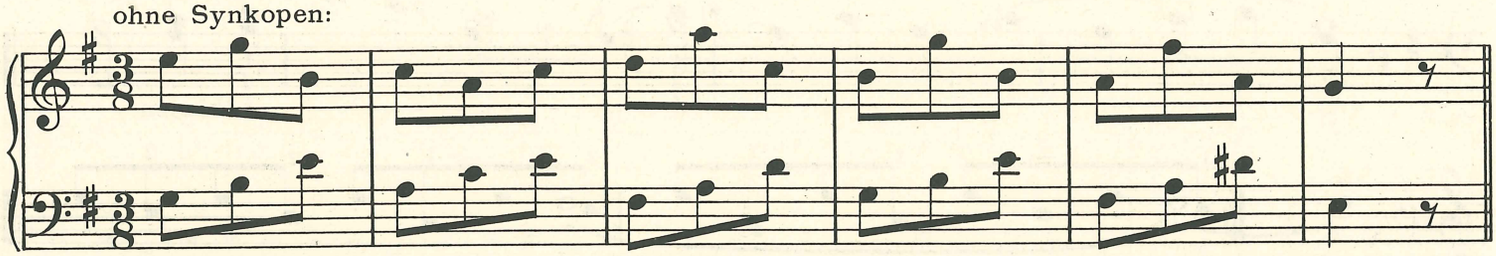
ohne Synkopen:



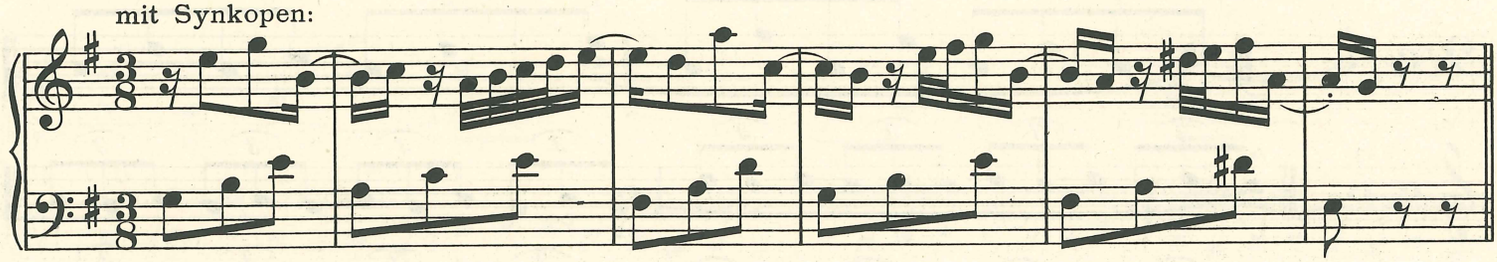
mit Synkopen: (nachschlagend)



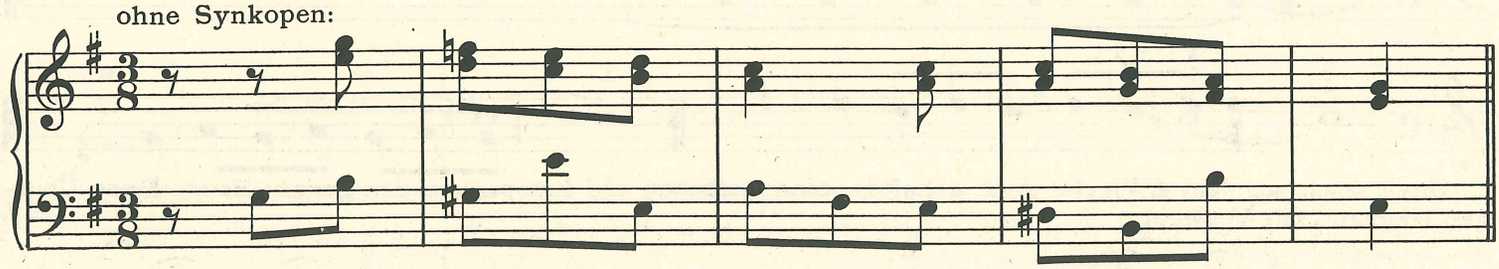
ohne Synkopen:



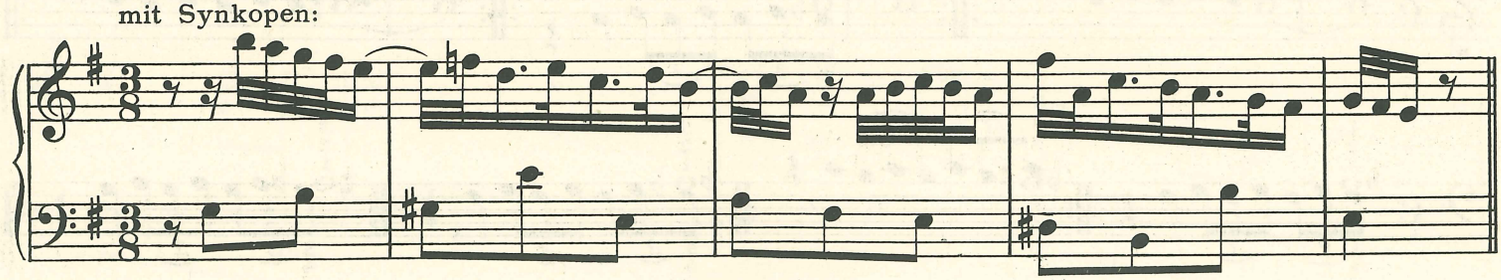
mit Synkopen:



ohne Synkopen:

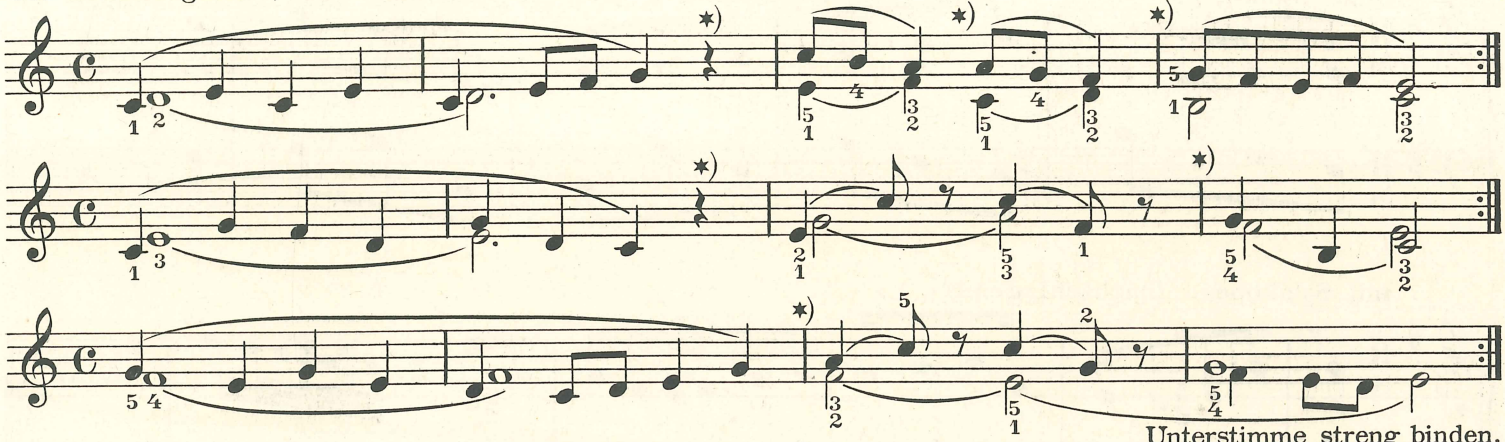


mit Synkopen:

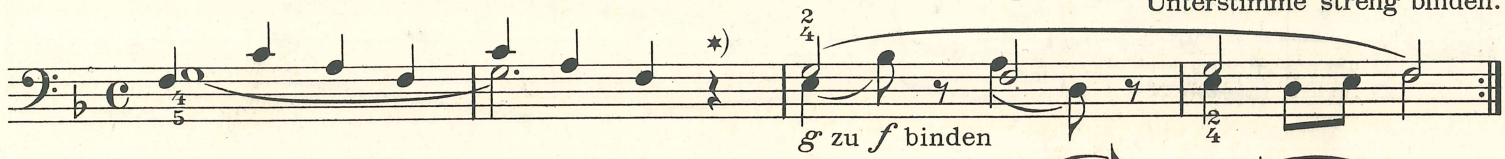


Übungen für jede Hand allein.

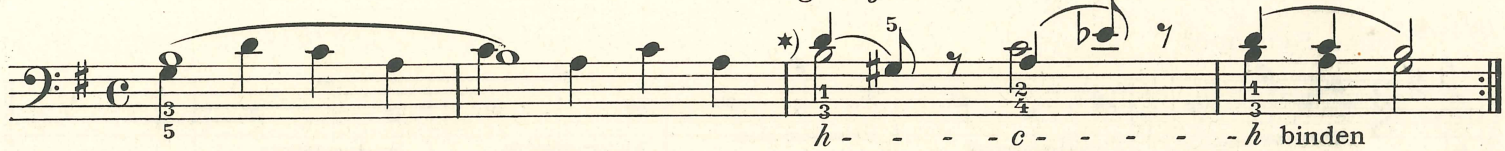
Gefesselte Finger, gehaltene Noten, gekreuzte Stimmen. Bei *) alle Muskeln entspannen, Hebung im Arm- und Schultergelenk, aber nicht hoch. In allen Tonarten zu üben.



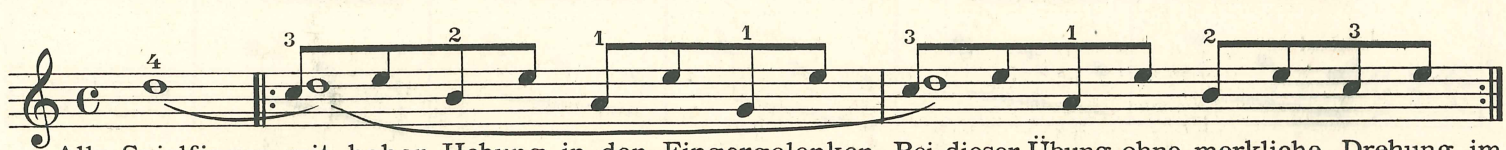
Unterstimme streng binden.



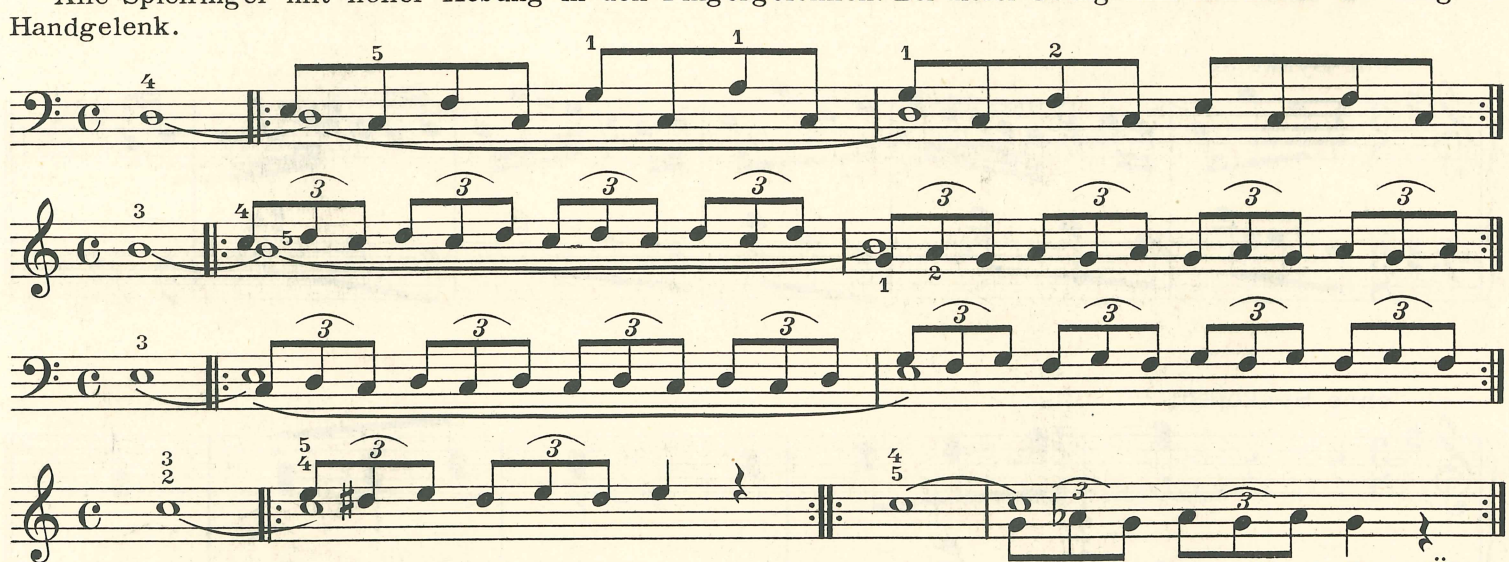
g zu *f* binden



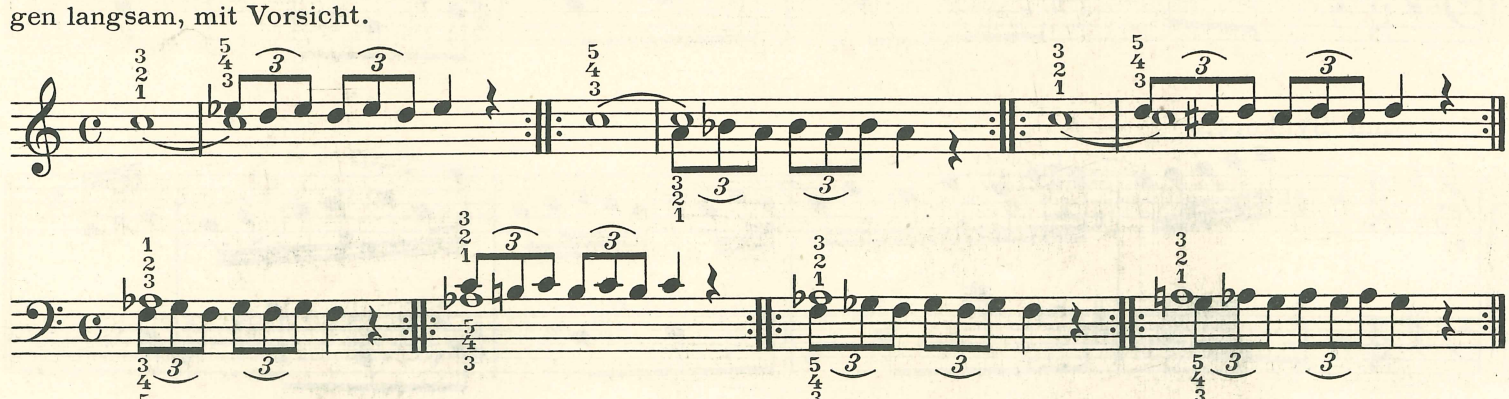
h - - - - *c* - - - - - *h* binden



Alle Spielfinger mit hoher Hebung in den Fingergelenken. Bei dieser Übung ohne merkliche Drehung im Handgelenk.



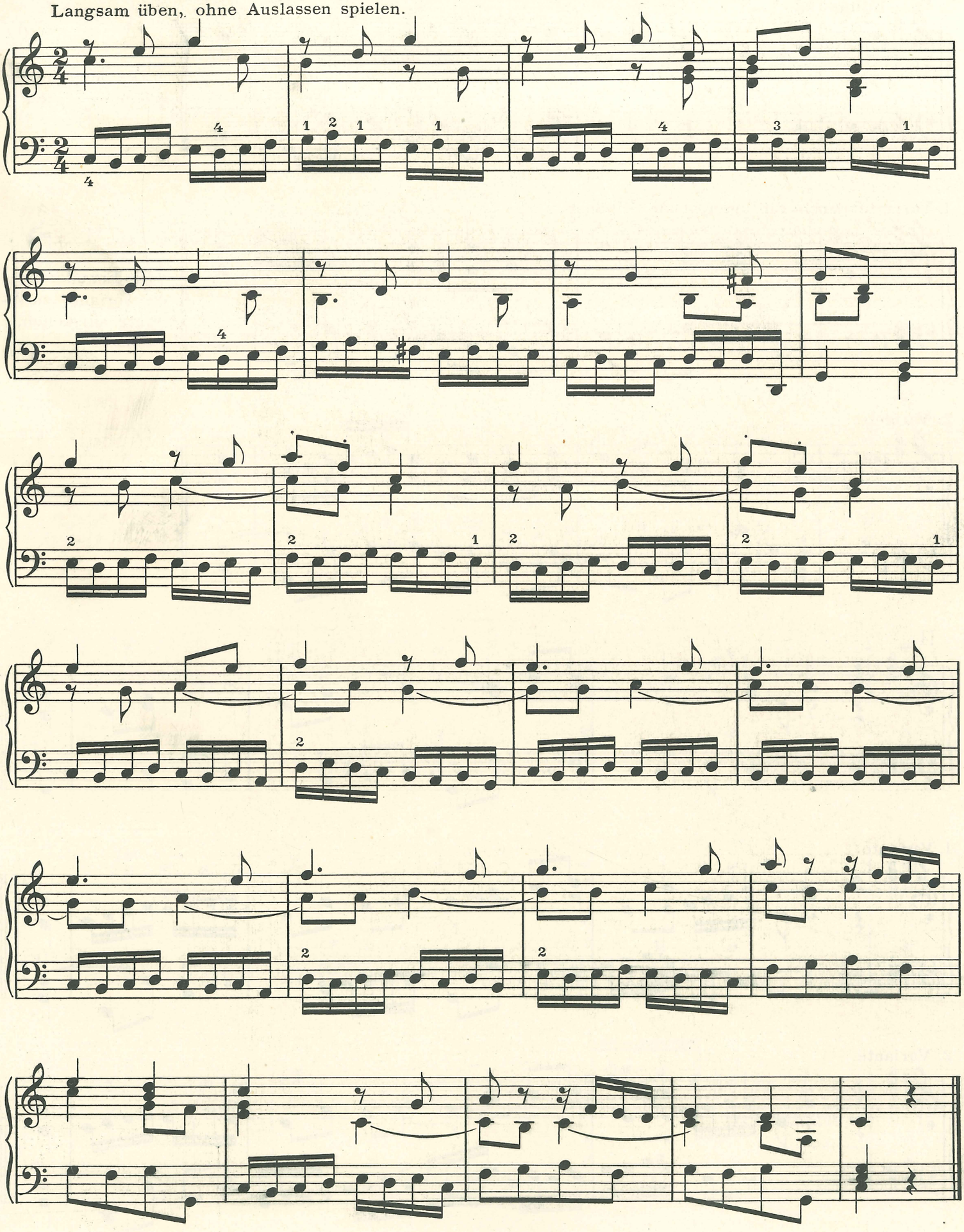
Das *c* auch auf dem 4. Viertel noch gehalten, dann Aufheben und Entspannen der ganzen Hand. Diese Übungen langsam, mit Vorsicht.



Alle diese Übungen sind nur kurze Zeit auf einmal zu machen, dafür oft zu wiederholen.

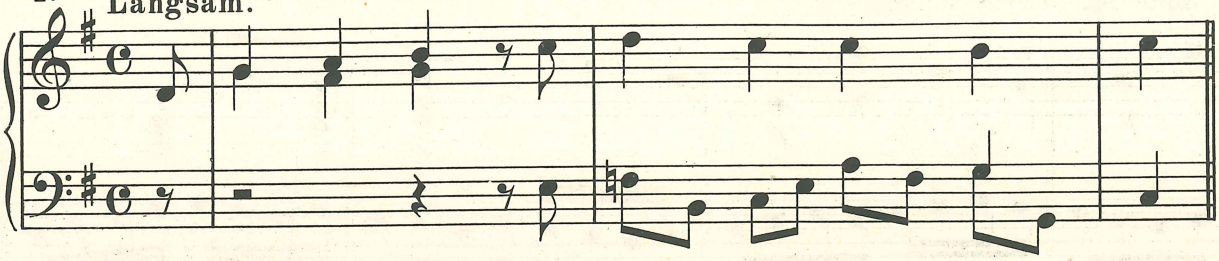
Studie für die linke Hand. (Stimmführung der rechten Hand beachten.)

Langsam üben, ohne Auslassen spielen.



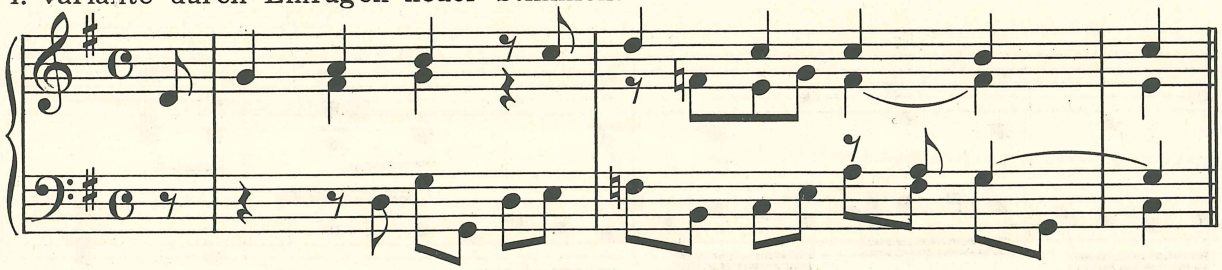
Studie zur Choralvariation.

I. **Langsam.**



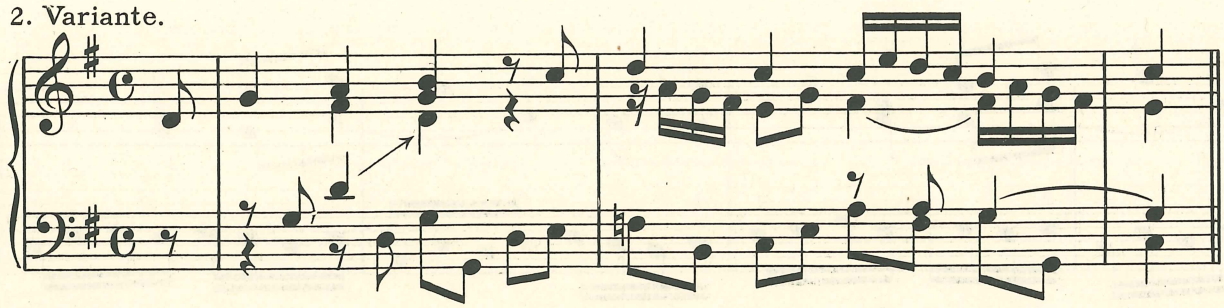
Die Melodietöne gebunden spielen.

1. Variante durch Einfügen neuer Stimmen.

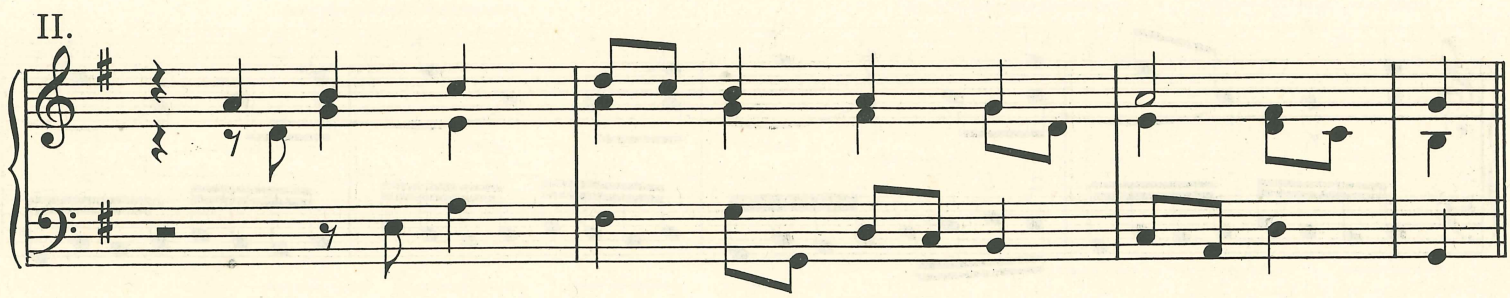


Die Erweiterungen von Variante zu Variante aufsuchen.

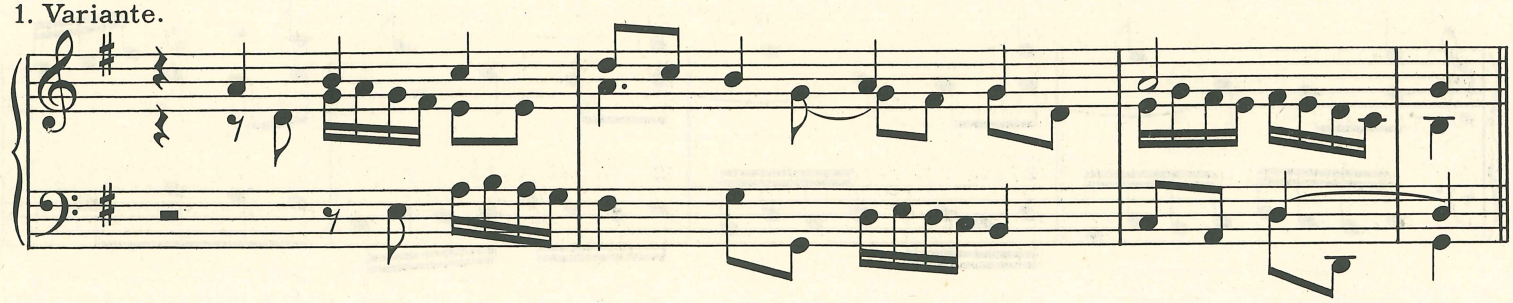
2. Variante.



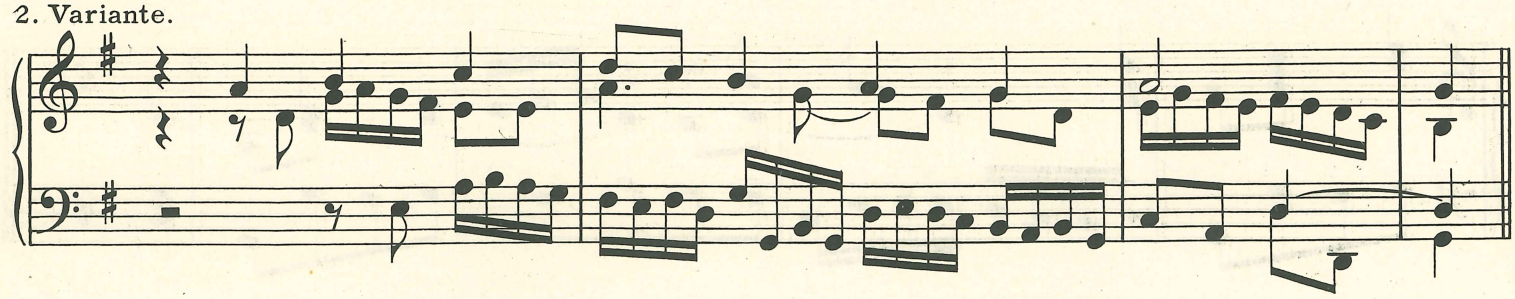
II.



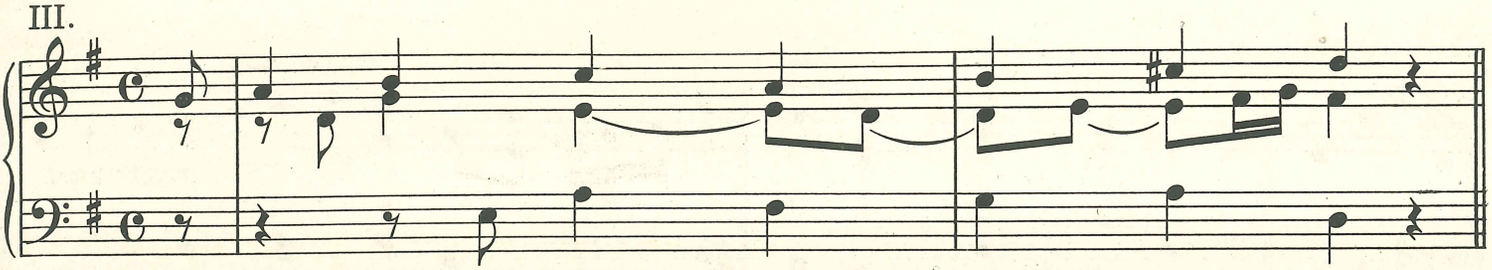
1. Variante.



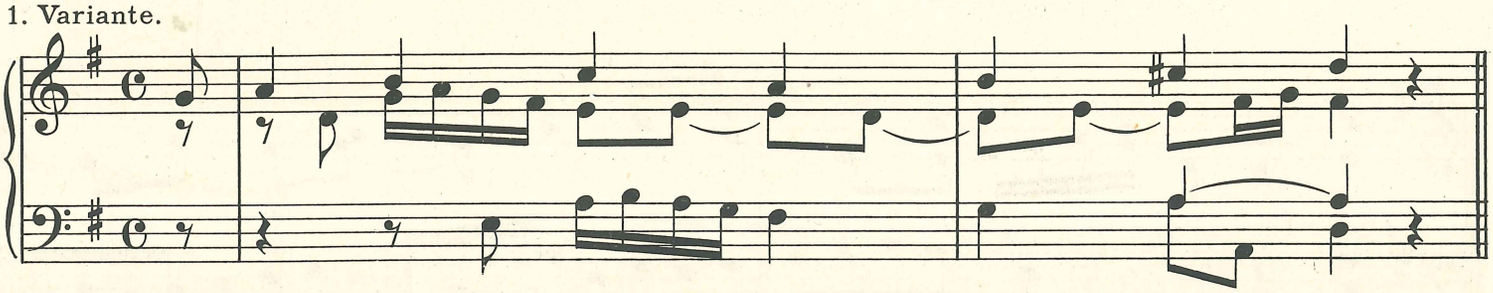
2. Variante.



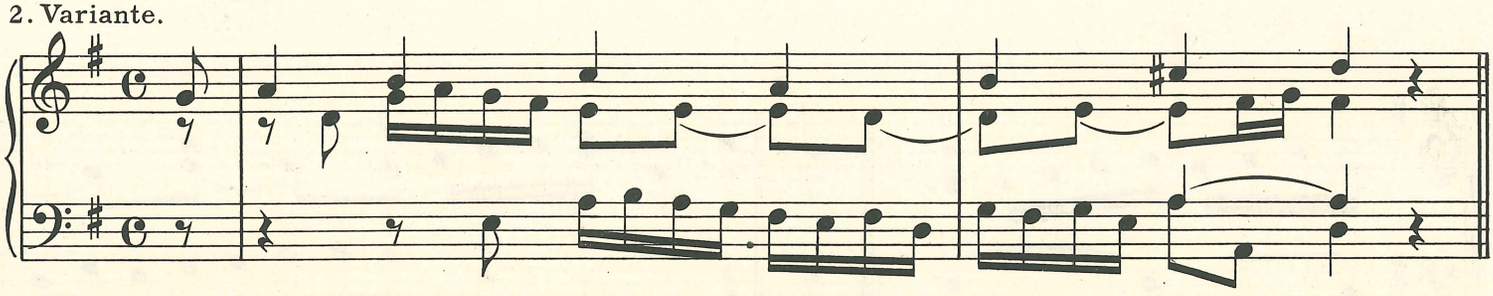
III.



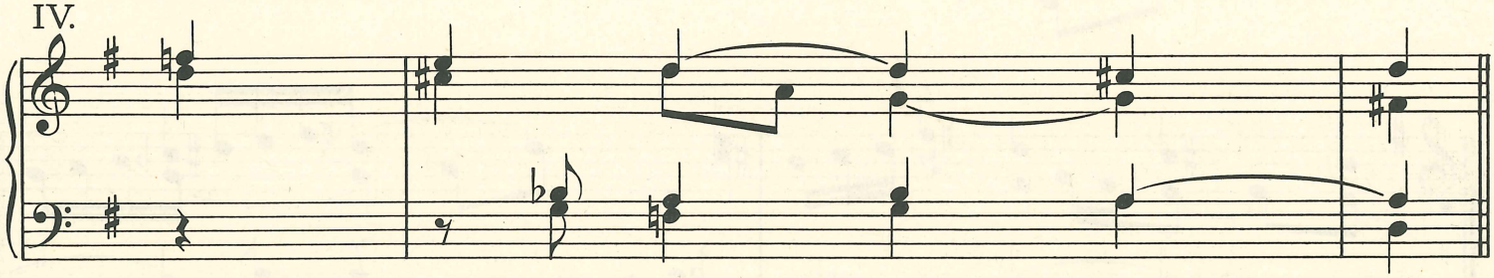
1. Variante.



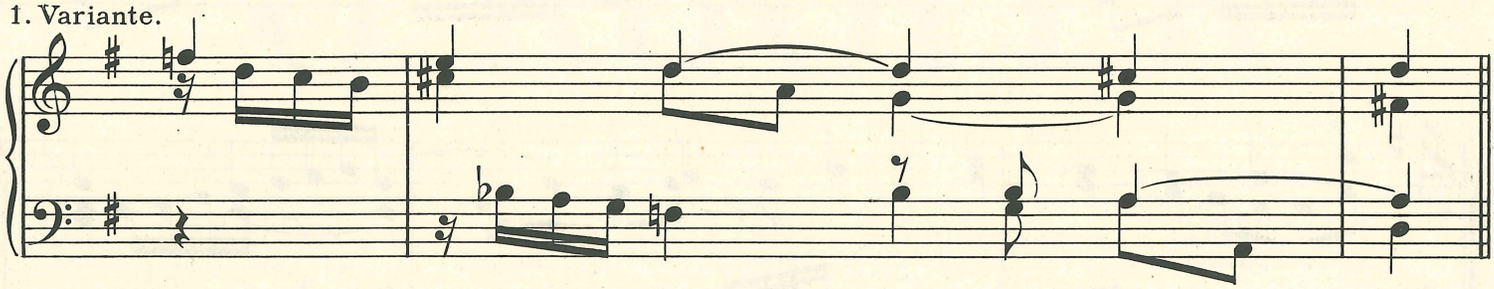
2. Variante.



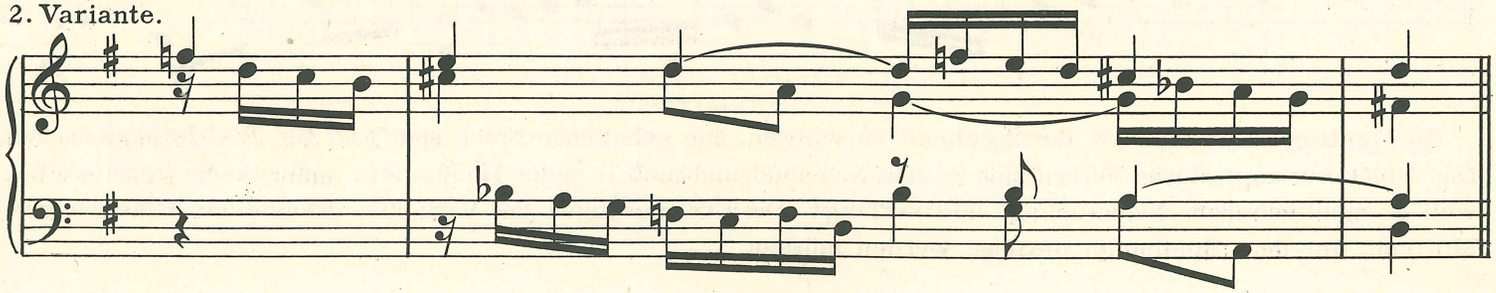
IV.



1. Variante.

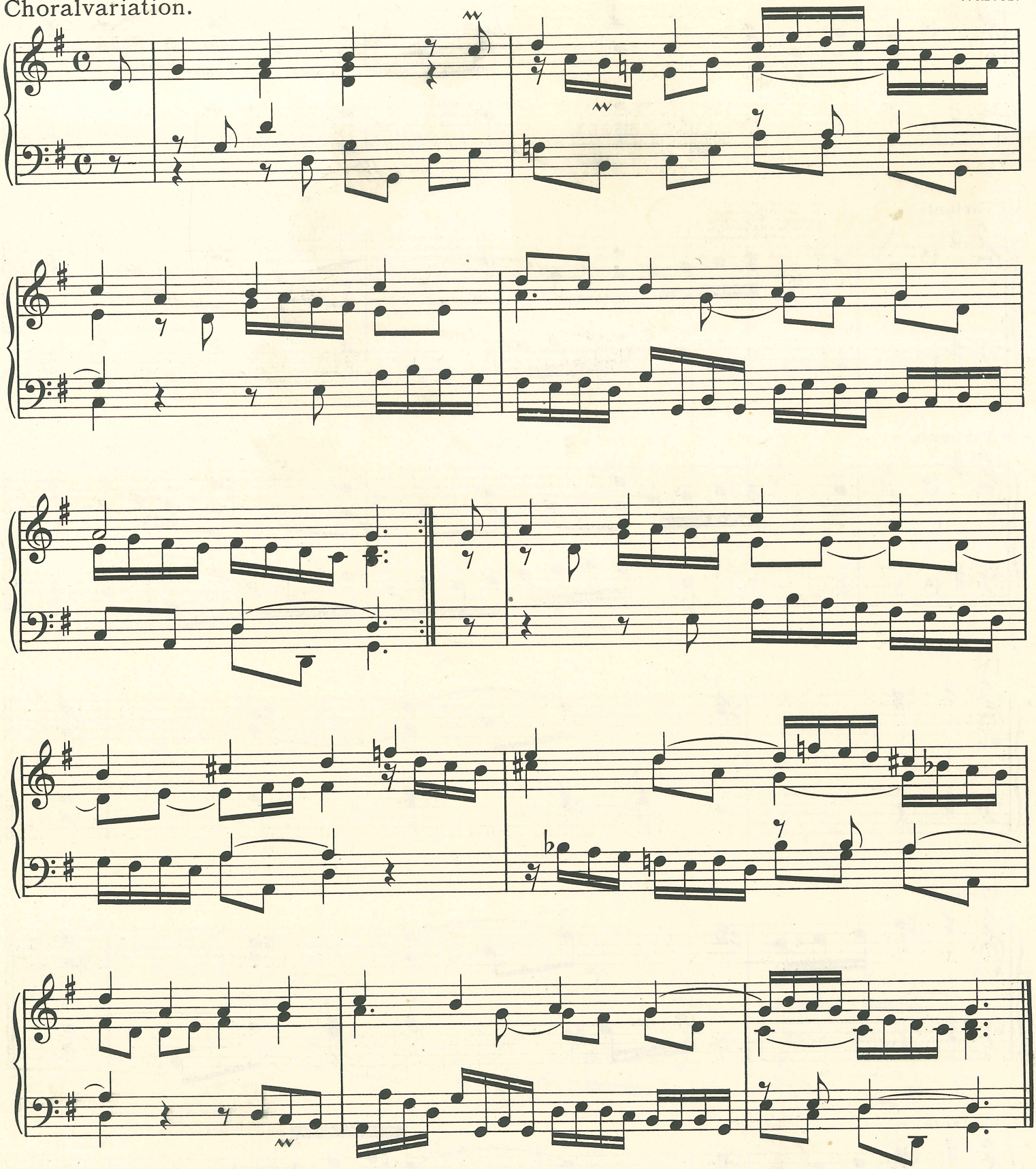


2. Variante.



Choralvariation.

Walter.



Das getragene Tempo ist durchgehend zu wahren. Die gehaltenen Noten sind Takt für Takt herauszusuchen. Das Stück verlangt starke Versenkung in das Notenbild und muß in jeder Hand allein aufmerksam geübt werden, weil es spieltechnisch Neues bringt und verlangt. Die Erweiterungen der Varianten erfolgen mit Hilfe von zwei Motiven, die dem Spielenden gezeigt werden müssen.

G.H. 5895

Stich und Druck von F.M.Geidel, Leipzig

Zur Beac

Die neu
ersten B
terung n
Numerie
nicht m

Band I endet m
Band II mit Seit

Schule des Klavierspiels

herausgegeben
unter Berücksichtigung aller
neuen musikpädagogischen Grundsätze

von

G. KUGLER

BAND I

BAND II

Eigentum der Verleger für alle Länder.
Uebersetzungsrecht vorbehalten.

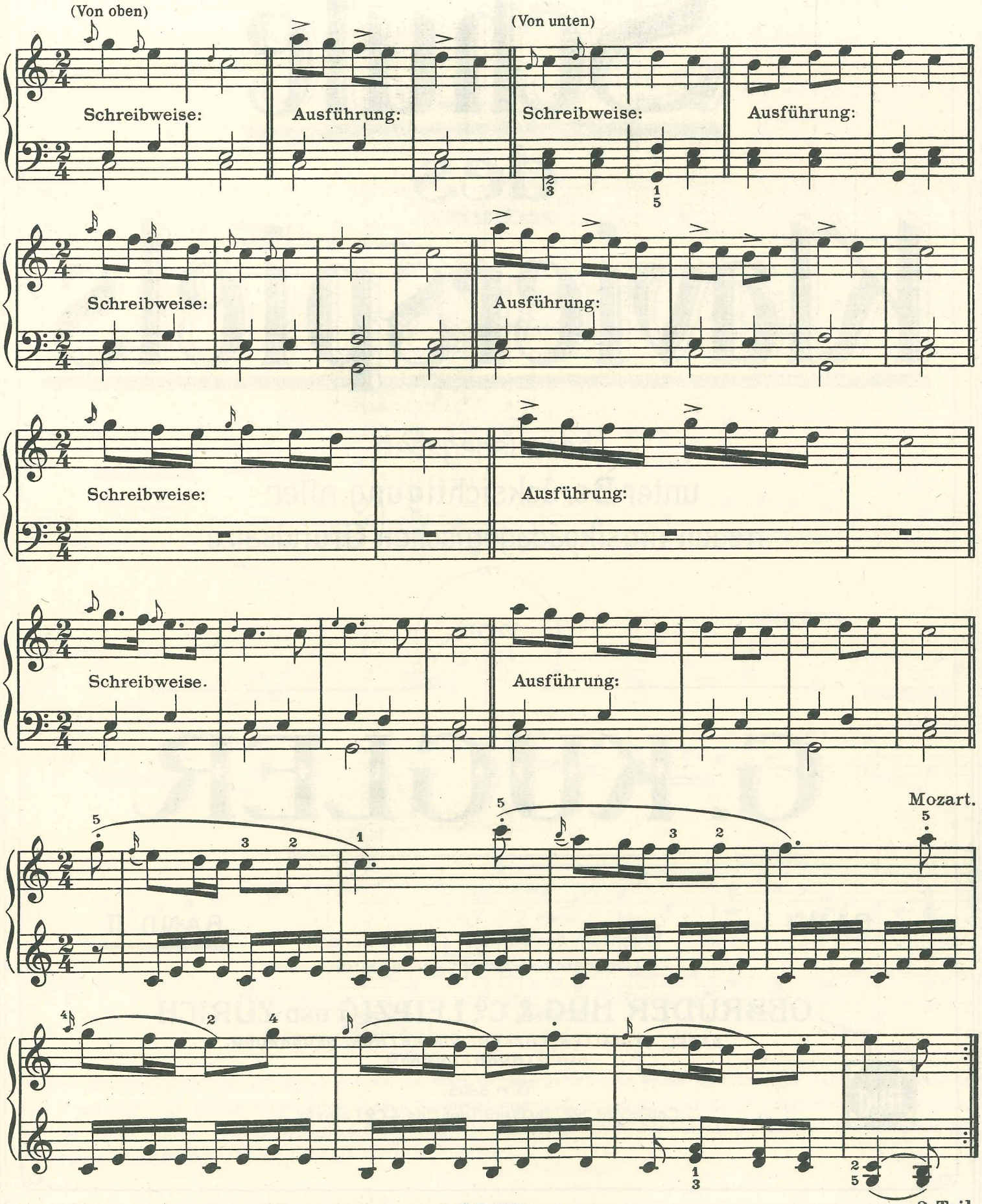
GEBRÜDER HUG & Co, LEIPZIG UND ZÜRICH
BASEL, ST. GALLEN, LUZERN, WINTERTHUR, NEUENBURG,
SOLOTHURN, LUGANO

G. H. 5895.

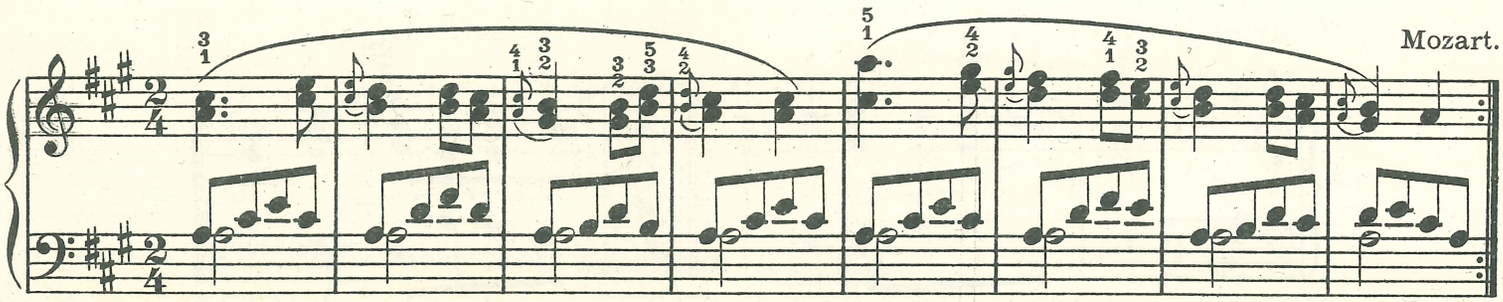
Copyright 1922 by Gebrüder Hug & Co, Leipzig.

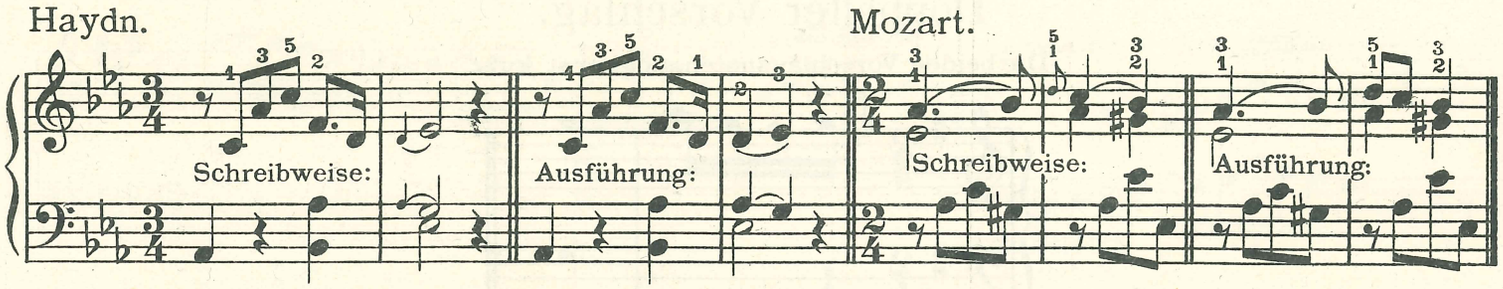
Verzierungen.

Langer Vorschlag.

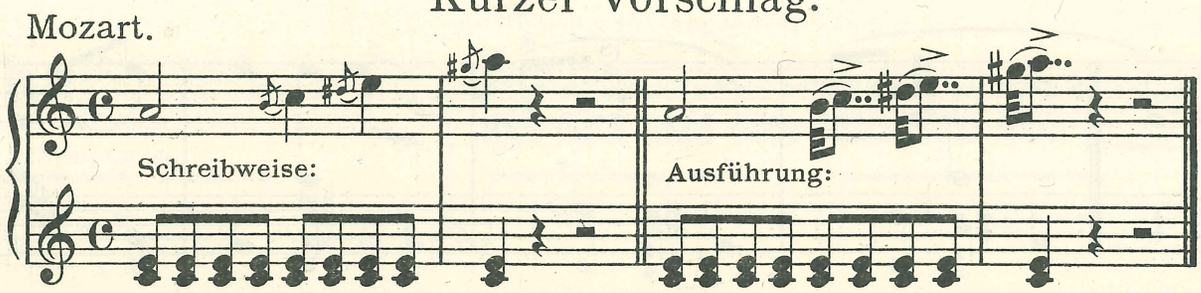


Copyright 1922 by Gebrüder Hug & Co., Leipzig.

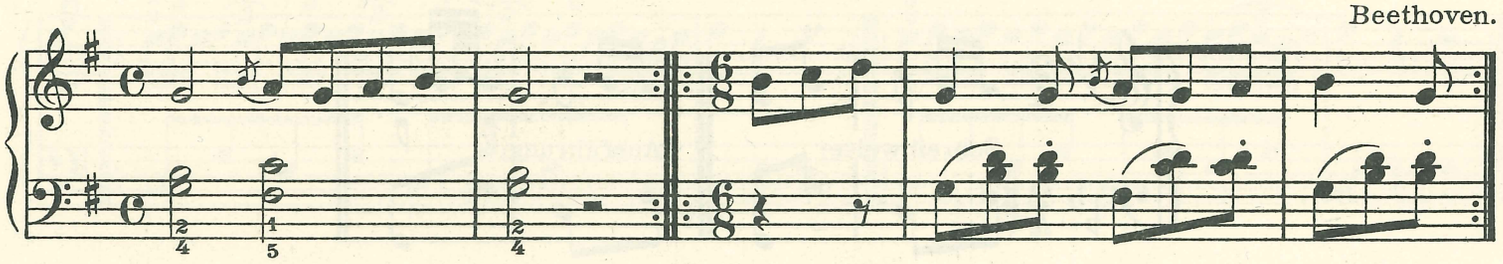


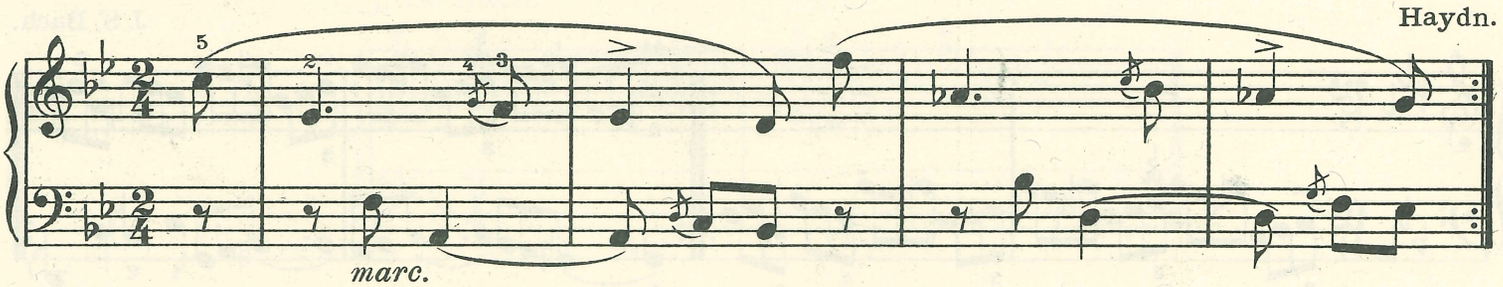


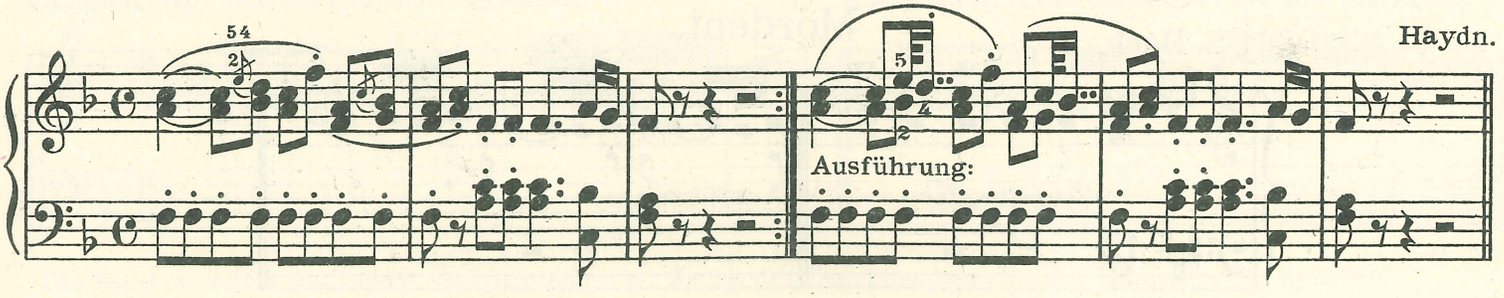
Kurzer Vorschlag.



Die Vorschlagsnote so kurz wie möglich. Anschlag aus dem Fingergelenk.

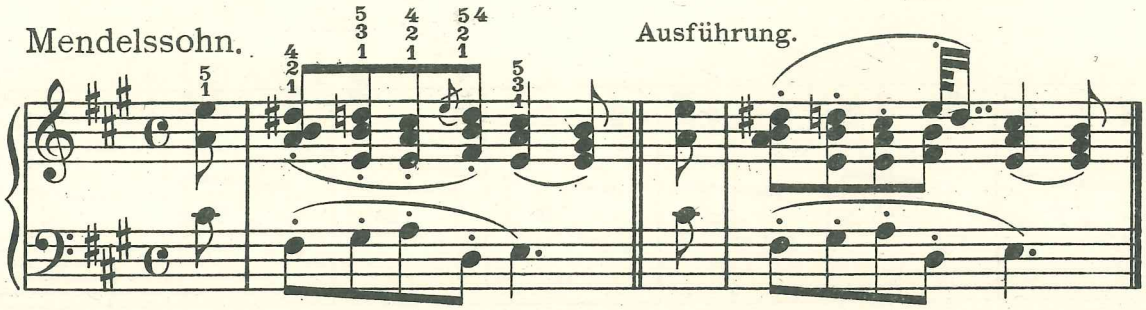






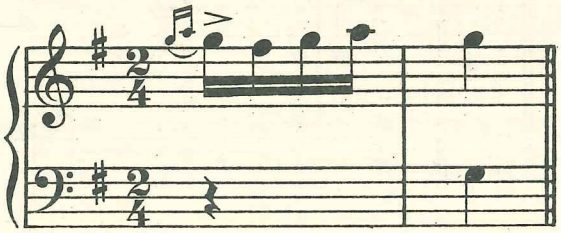
Mendelssohn.

Ausführung.

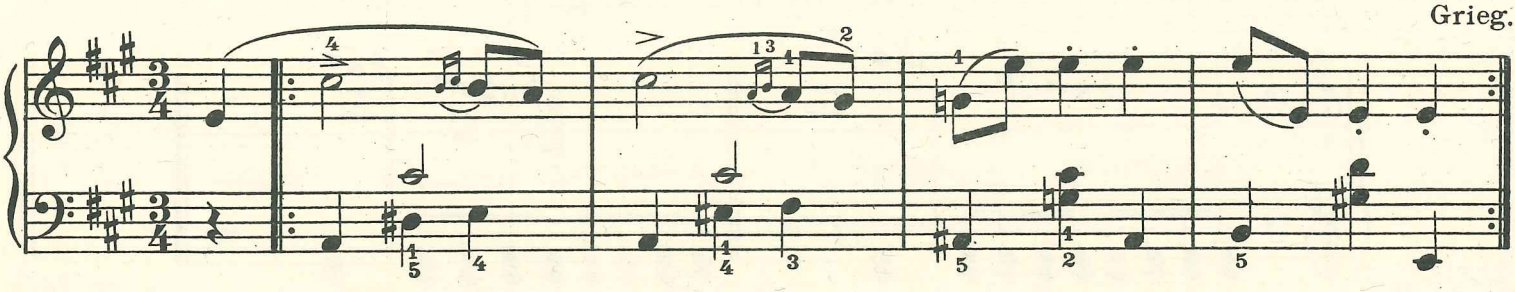


Doppelter Vorschlag.

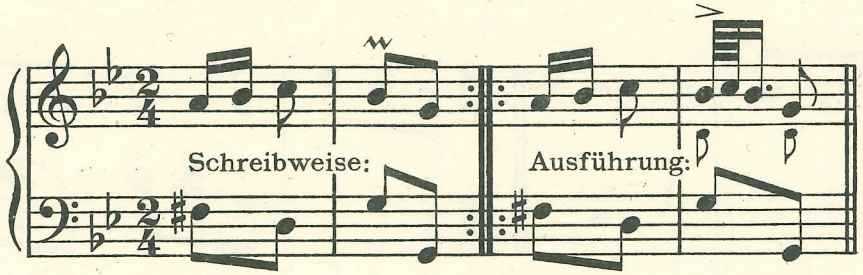
Die beiden Vorschlagsnoten möglichst kurz.



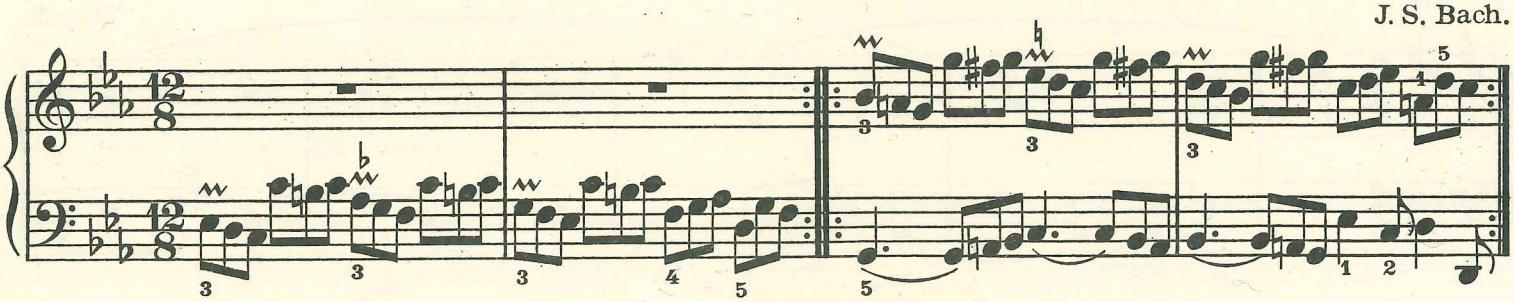
Grieg.



Pralltriller (Schneller).

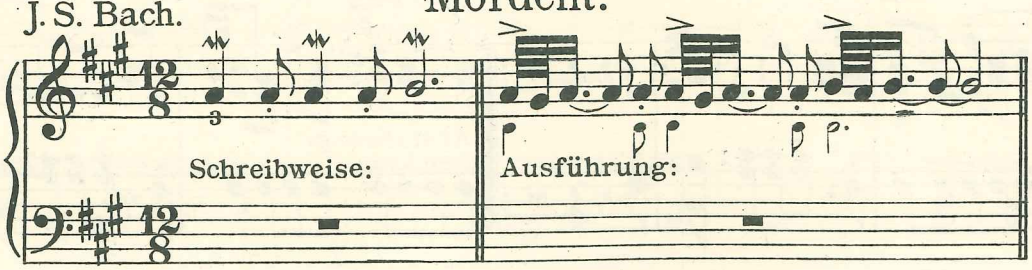


J. S. Bach.

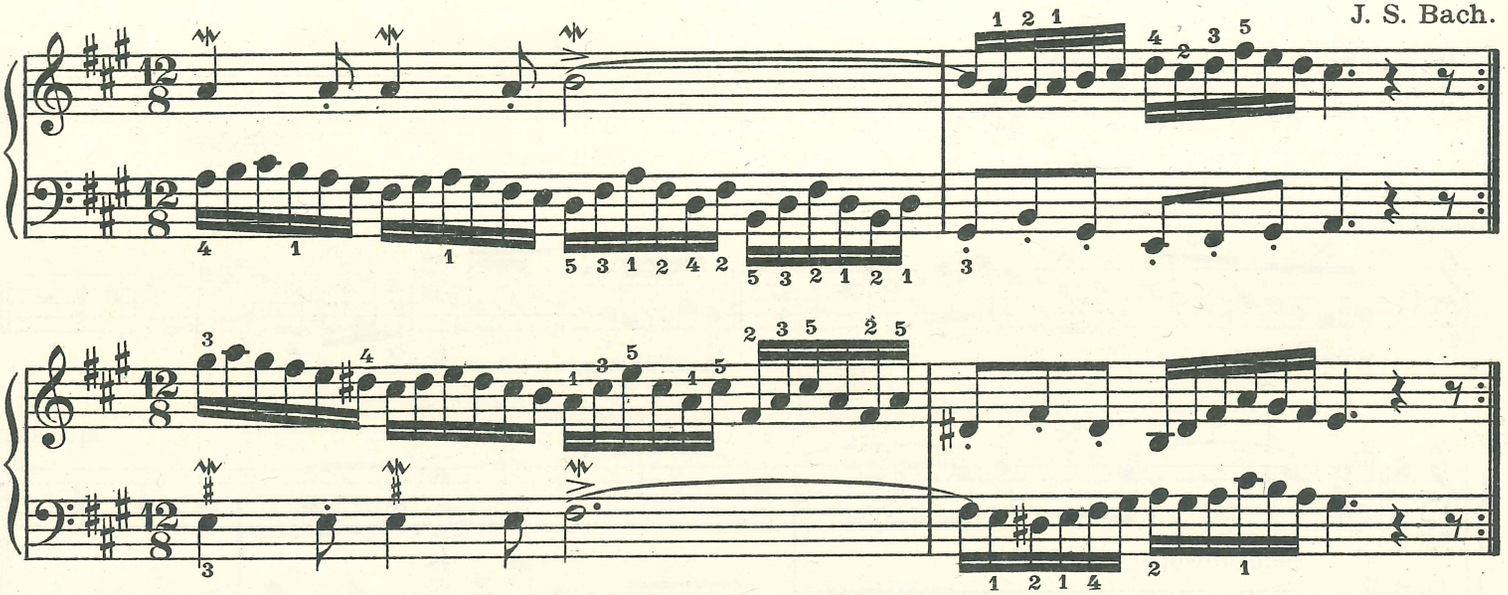


Mordent.

J. S. Bach.

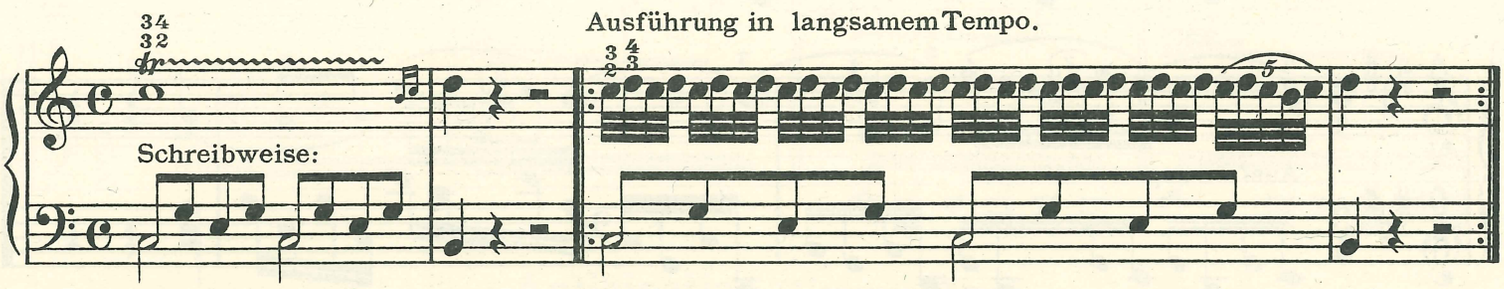


J. S. Bach.



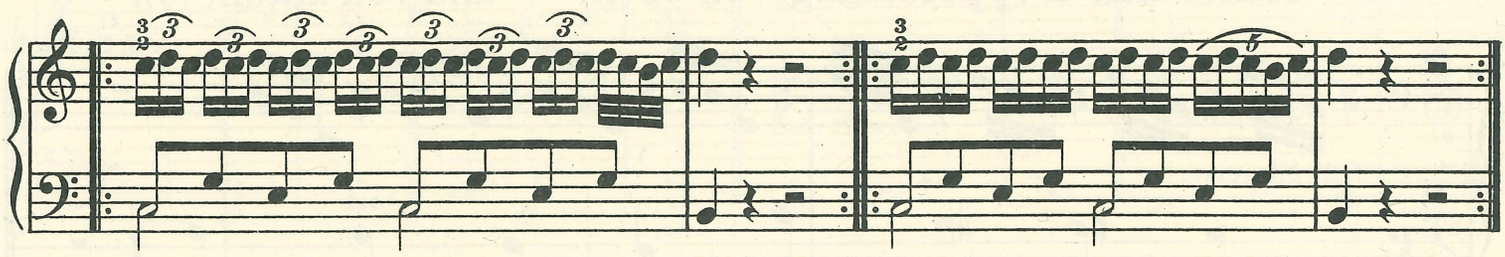
Triller (tr) mit Nachschlag.

Ausführung in langsamem Tempo.

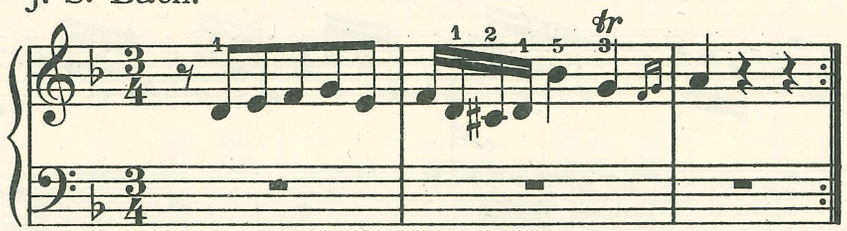


In etwas schnellerem Zeitmaß.

In schnellem Zeitmaß.

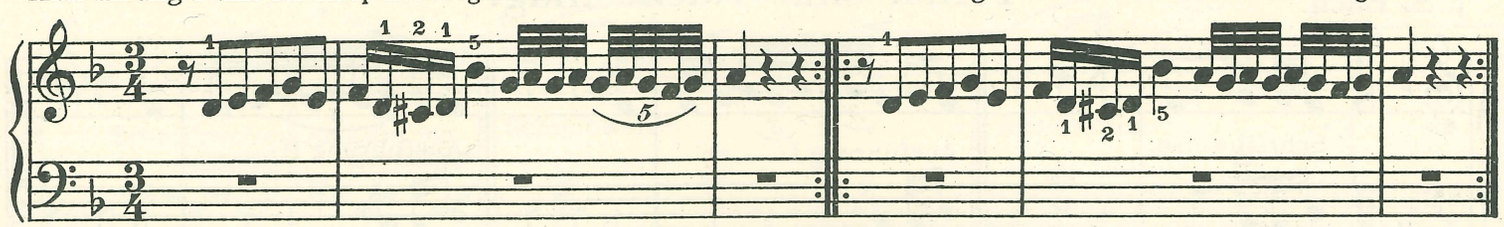


J. S. Bach.



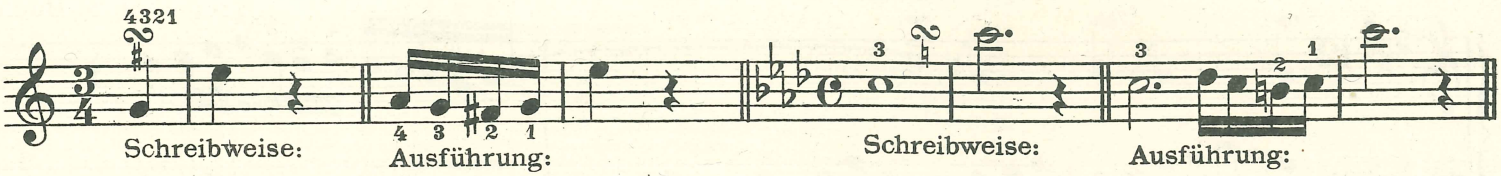
Ausführung I (mit der Hauptnote beginnend).

Ausführung II (mit der oberen Nebennote beginnend).

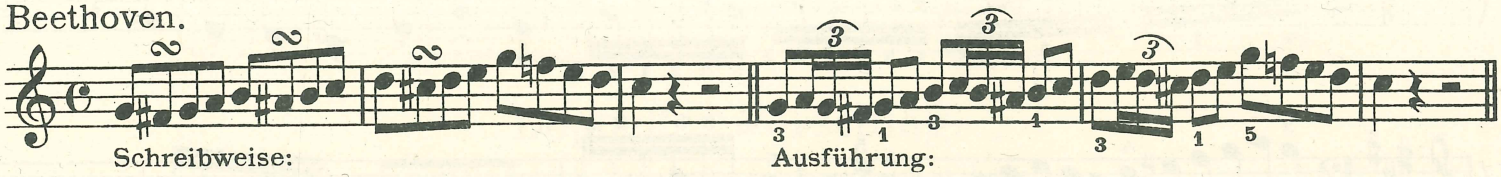


Die Wahl zwischen den beiden Ausführungen ist Sache des Geschmackes und des Stiles der Komposition.

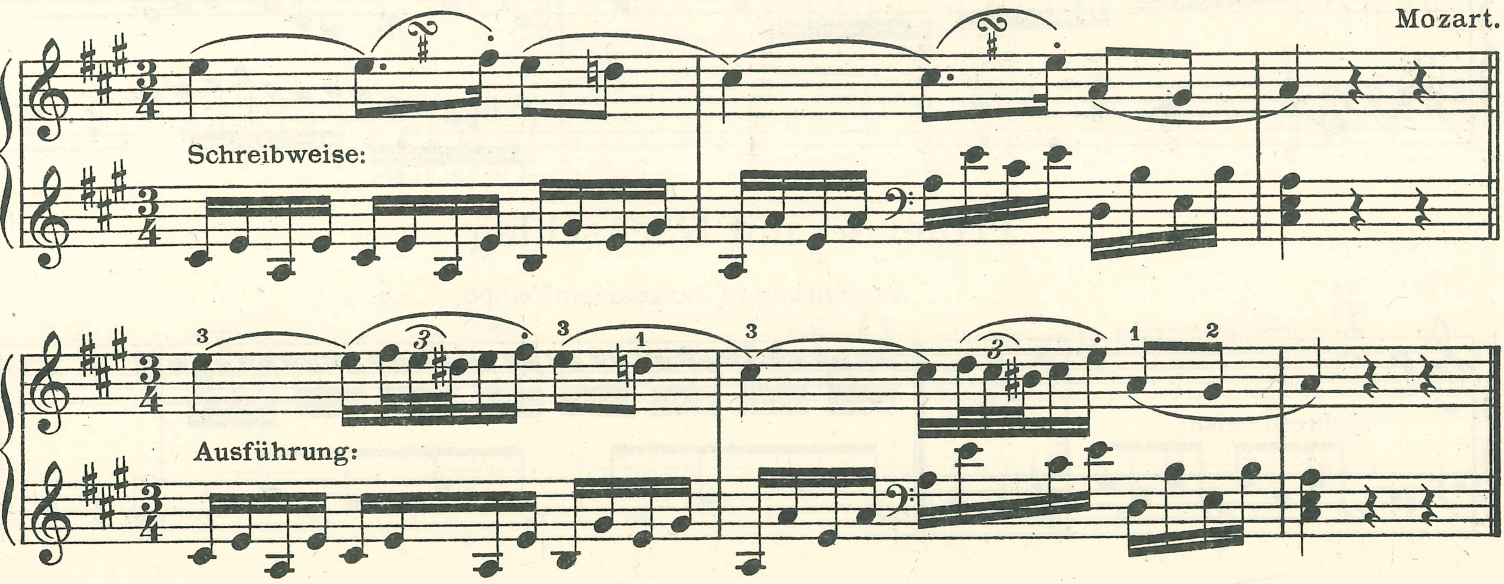
Doppelschlag.



Beethoven.

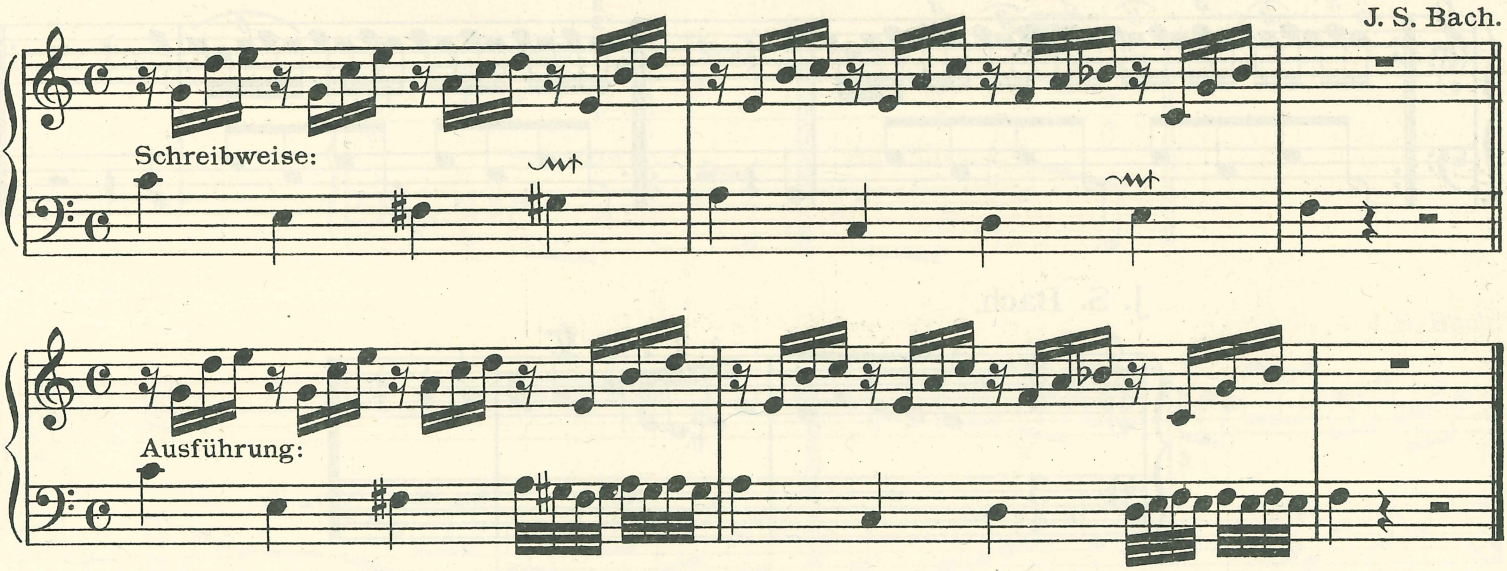


Mozart.



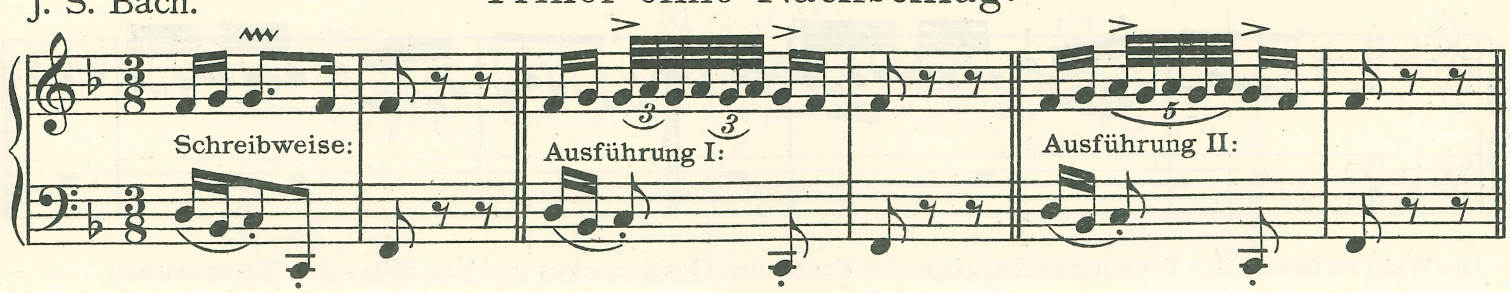
Triller mit Doppelschlag von oben(~~) und von unten(~~).

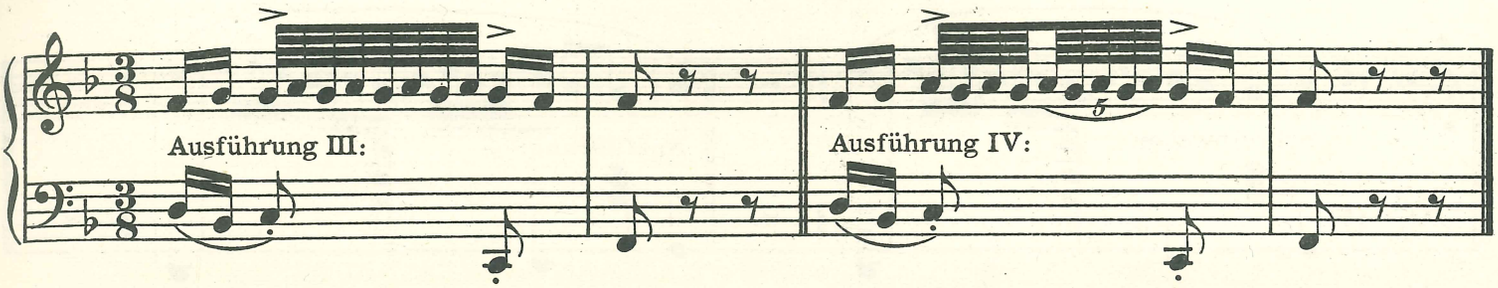
J. S. Bach.



Triller ohne Nachschlag.

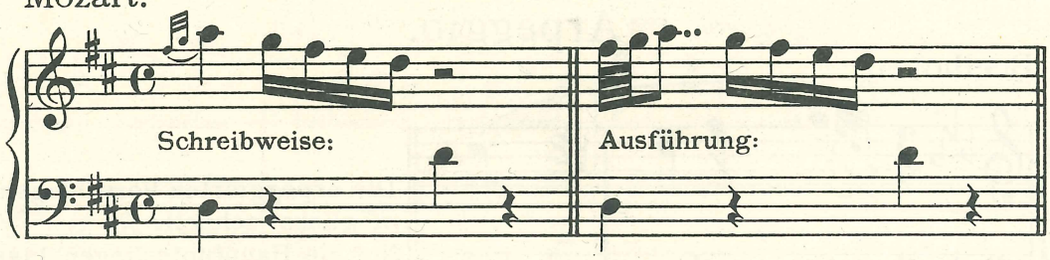
J. S. Bach.



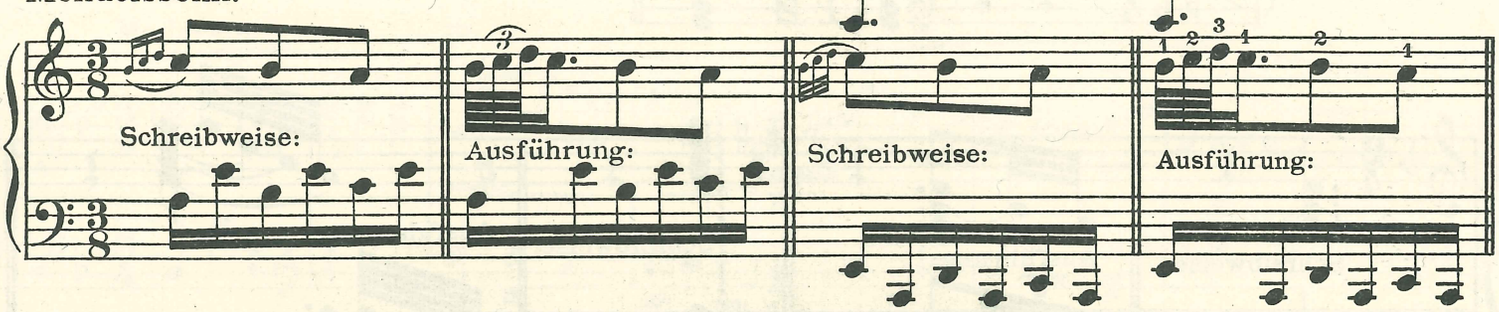


Schleifer.

Mozart.

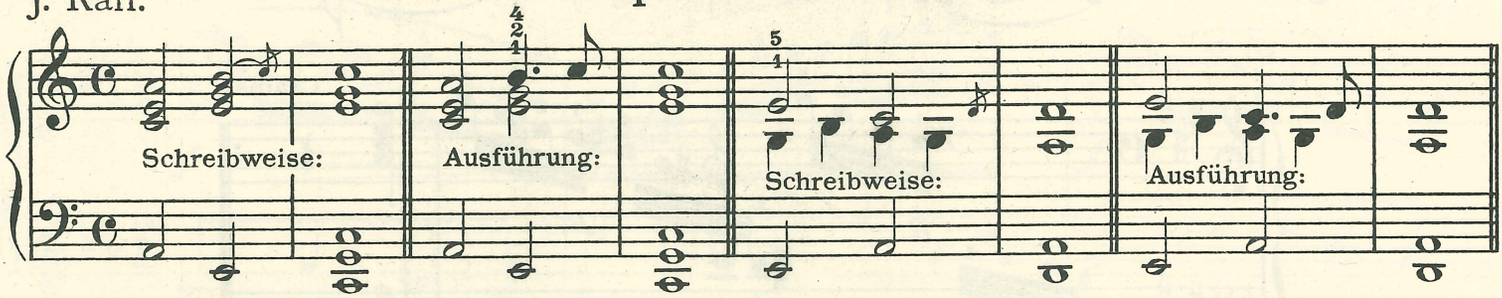


Mendelssohn.

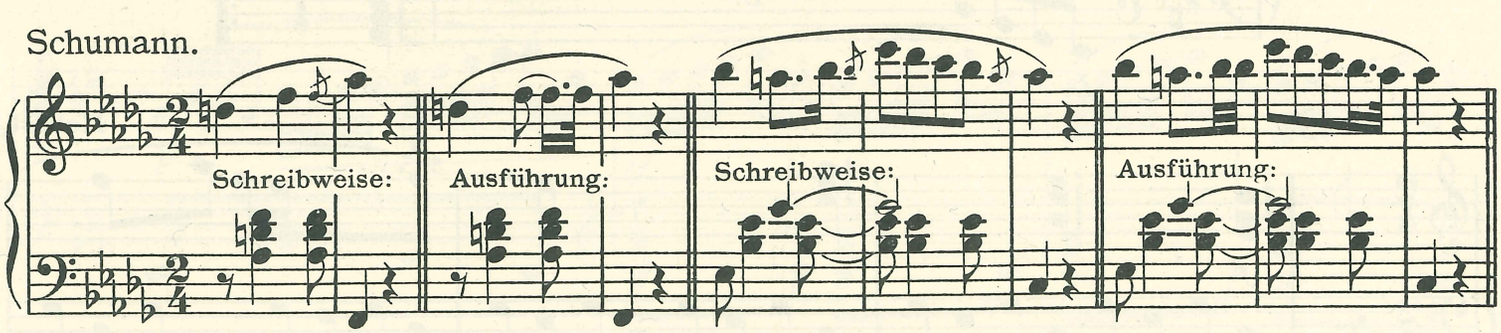


Anticipation (Vorausnahme).

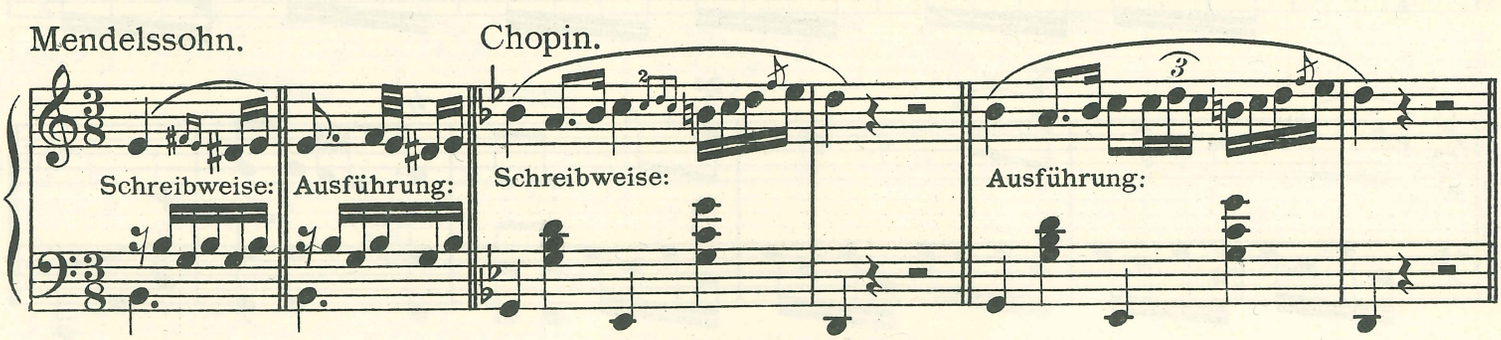
J. Raff.

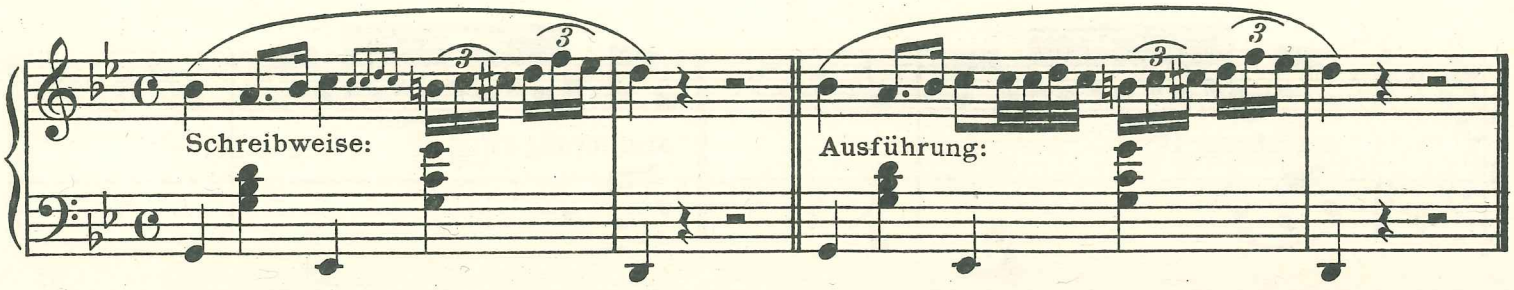


Schumann.



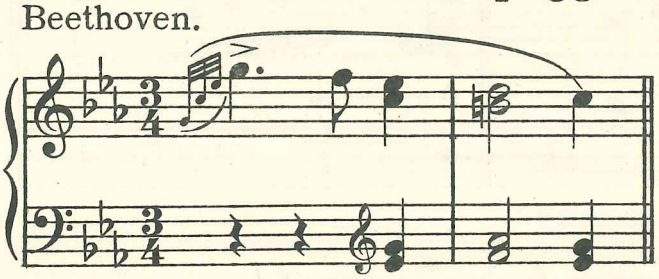
Mendelssohn. Chopin.



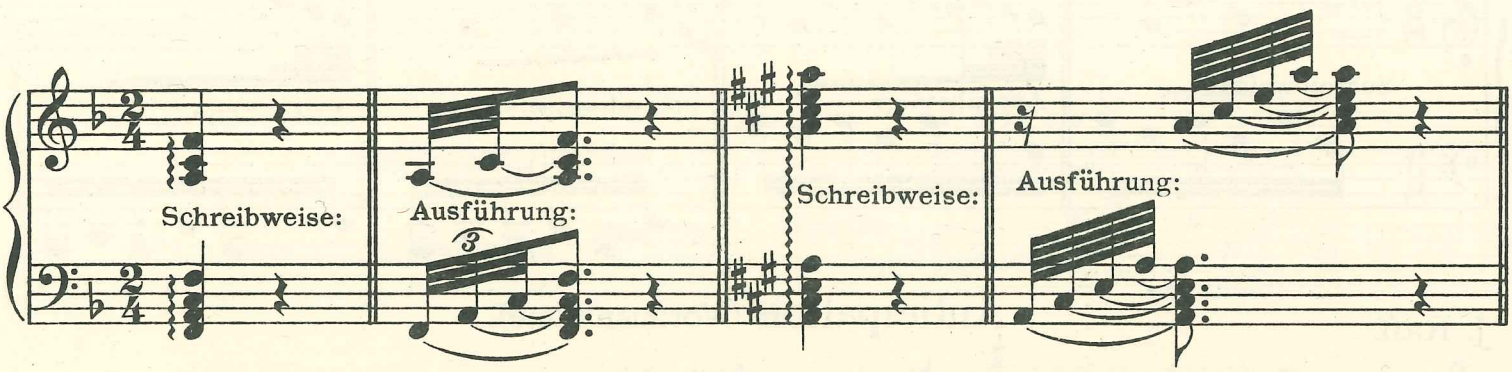


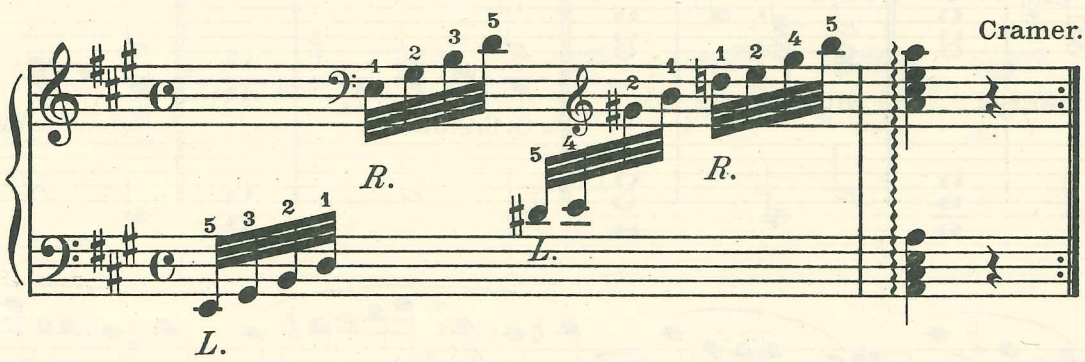
Arpeggio.

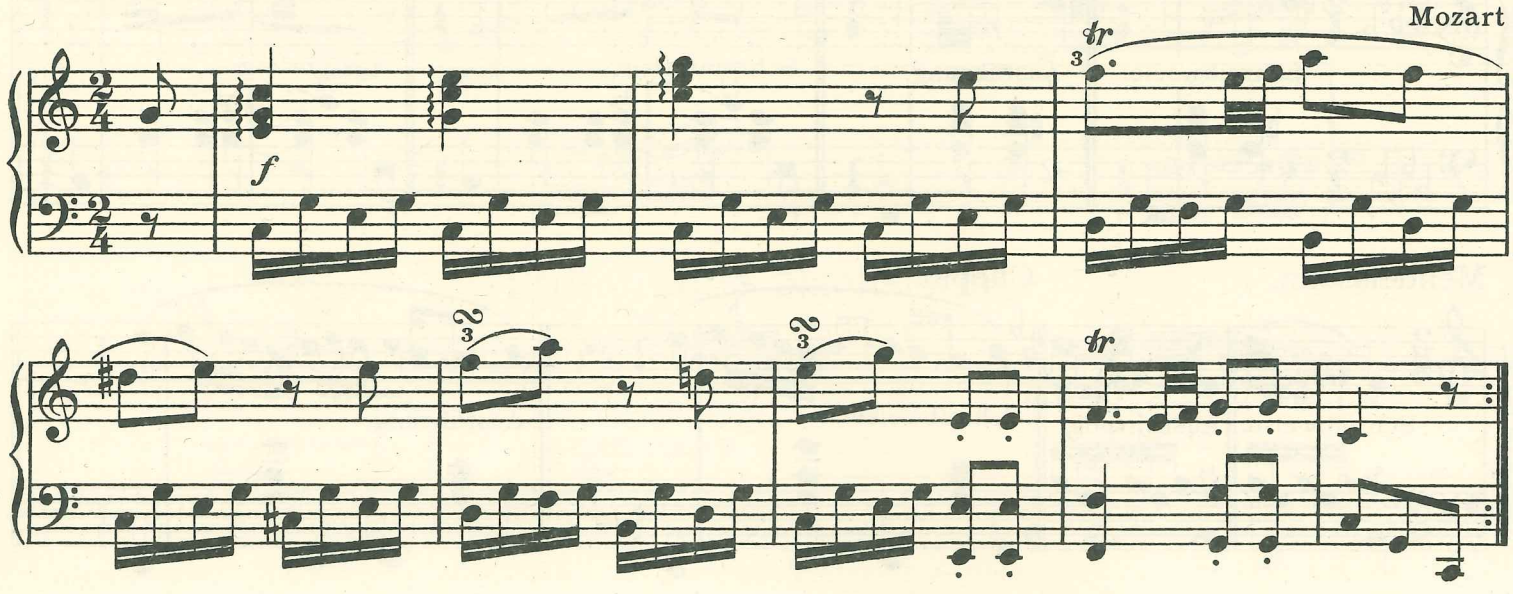
Beethoven.



Die arpeggierten Vorschlagsnoten
möglichst schnell.
Nur die Hauptnote liegen lassen.







Moderato.

Haydn.

Allegro con brio.

Haydn.

Moderato.

Haydn.

Allegretto.

Mozart.

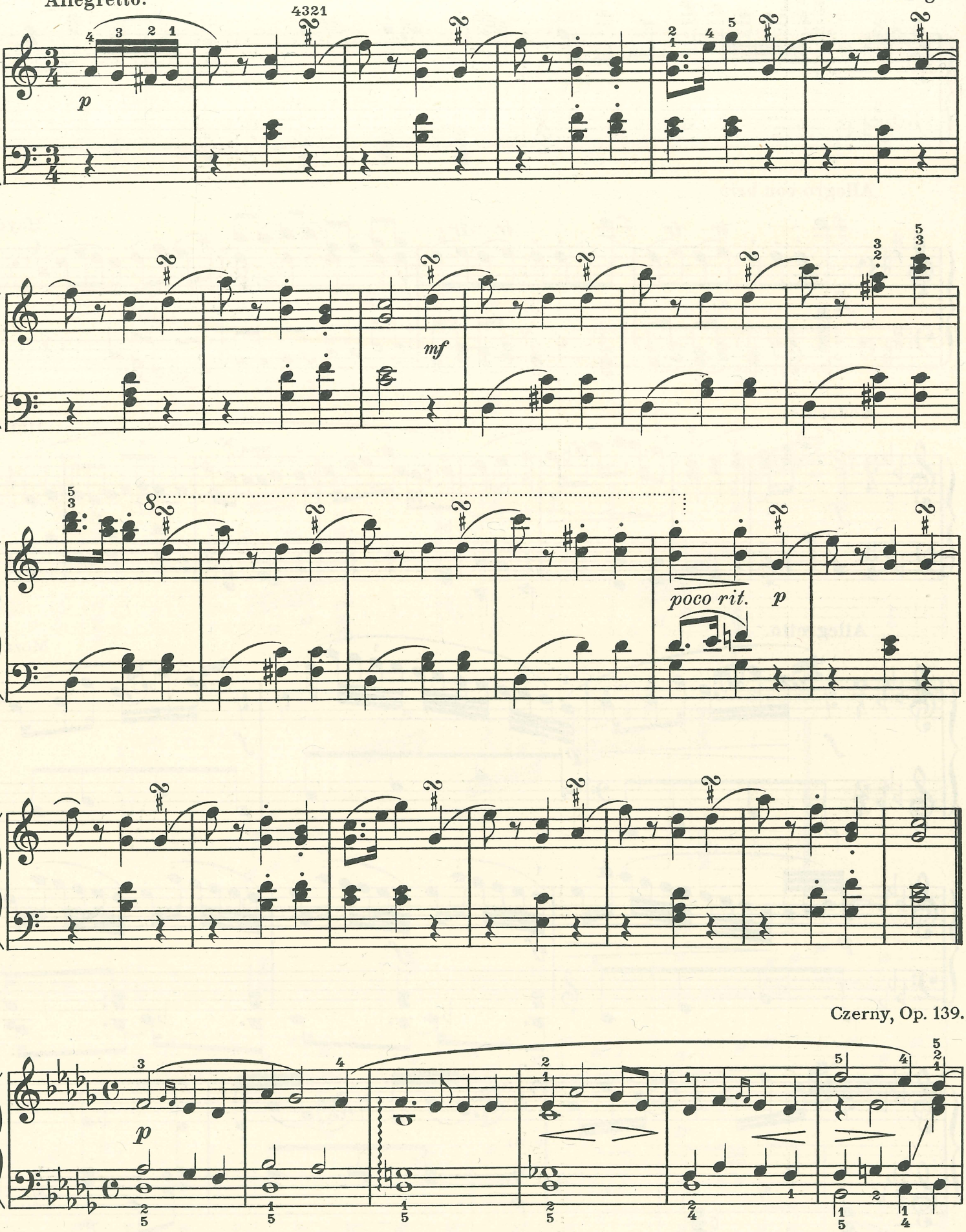
a)

b)

*) Für kleine Hände das obere *b* weglassen.

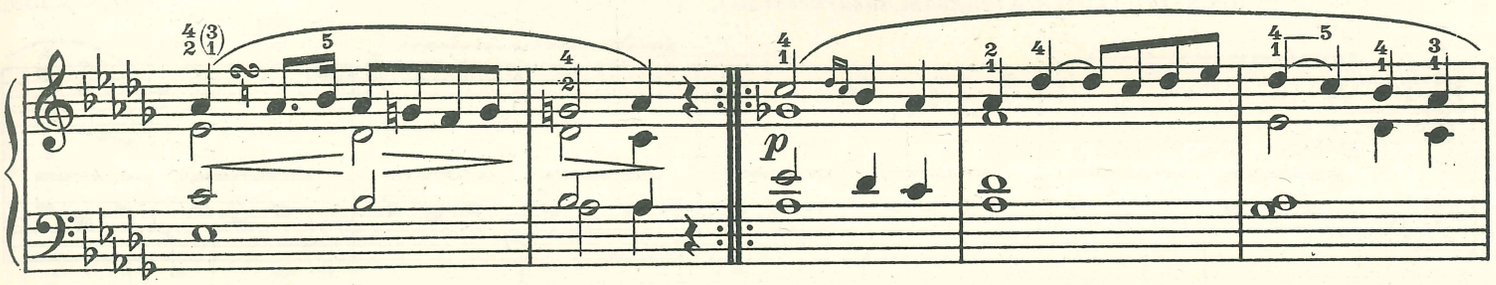
Allegretto.*)

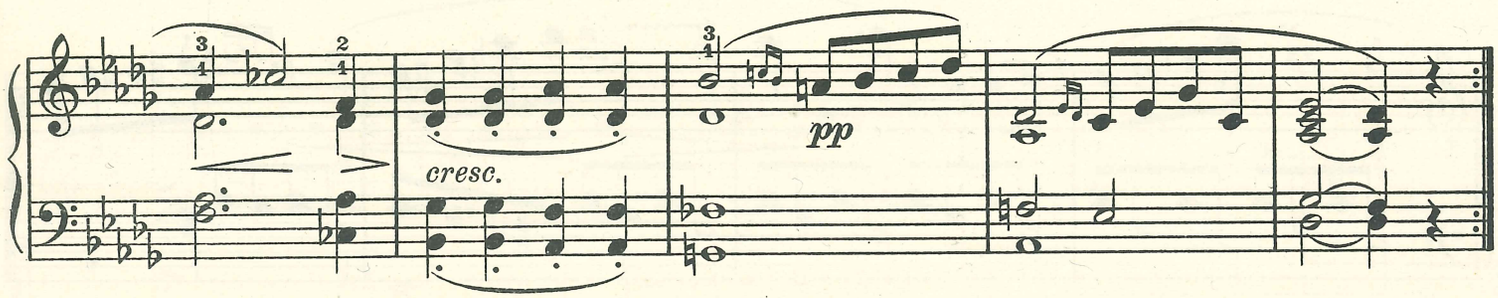
J. Eizenberger.

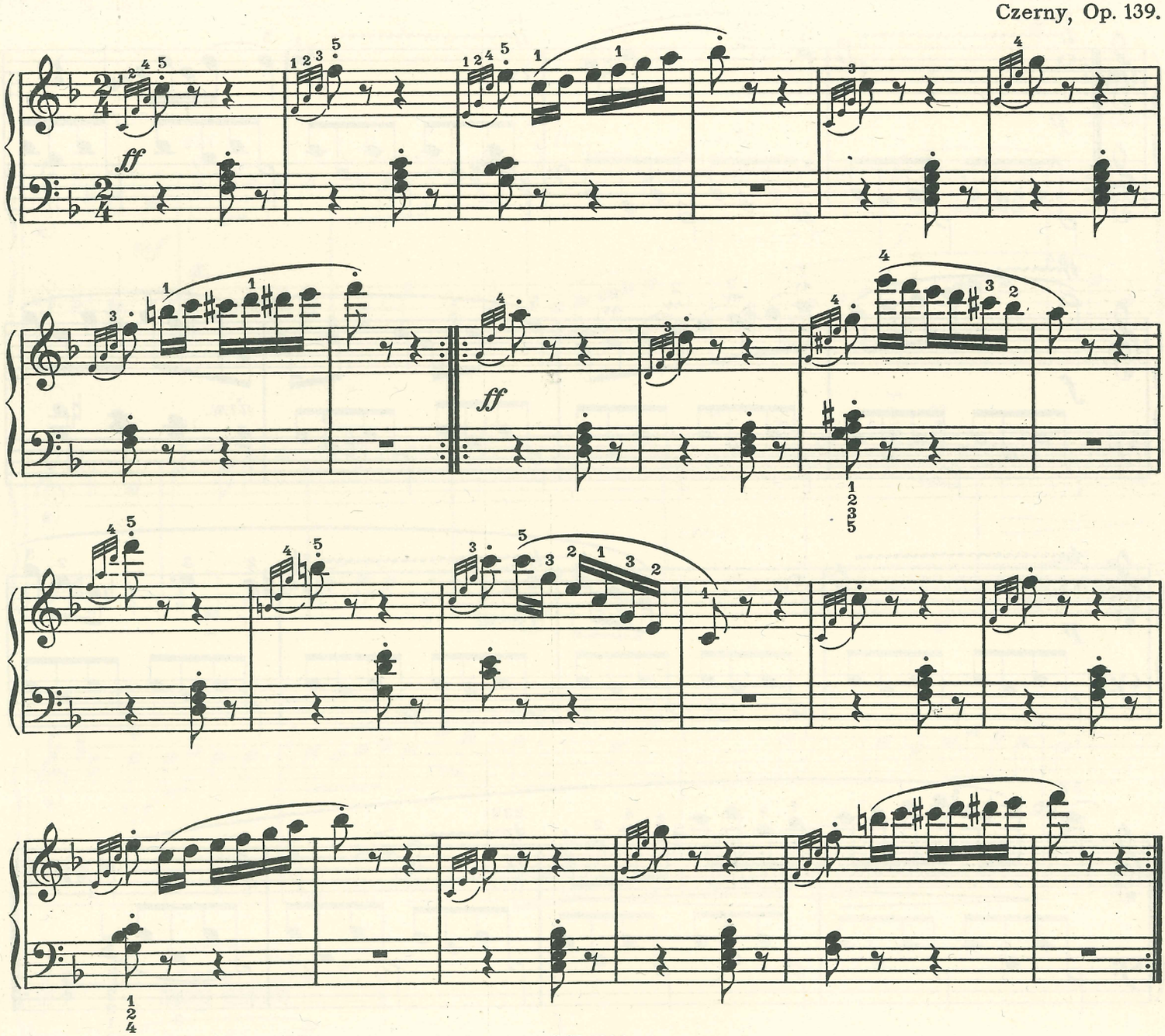


Czerny, Op. 139.

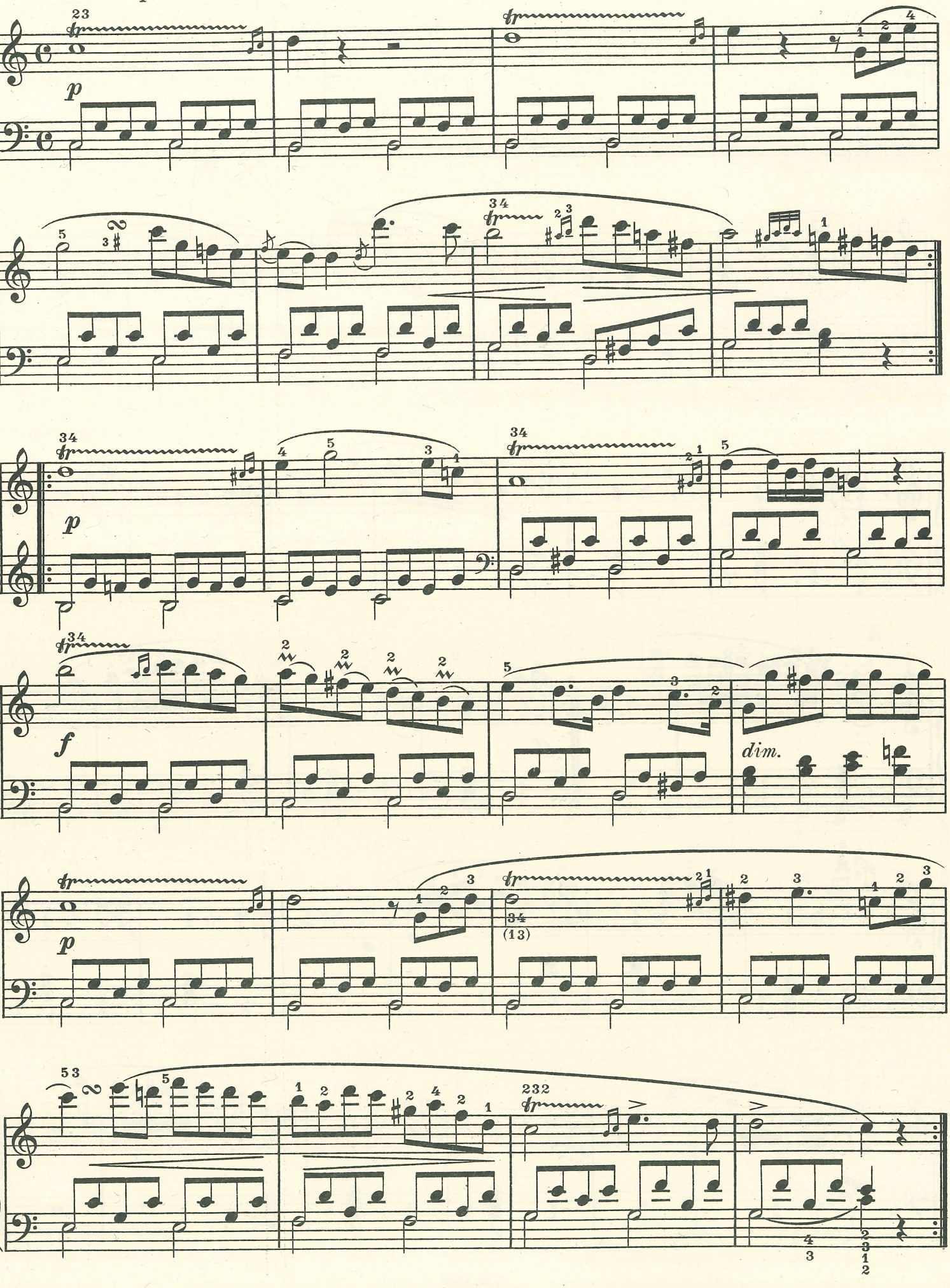
*)Aus der „Etüdenschule für Klavier," Heft I aus dem Verlage der Fa. Rudolf Tanner-Leipzig, mit deren frdl. Genehmigung aufgenommen.

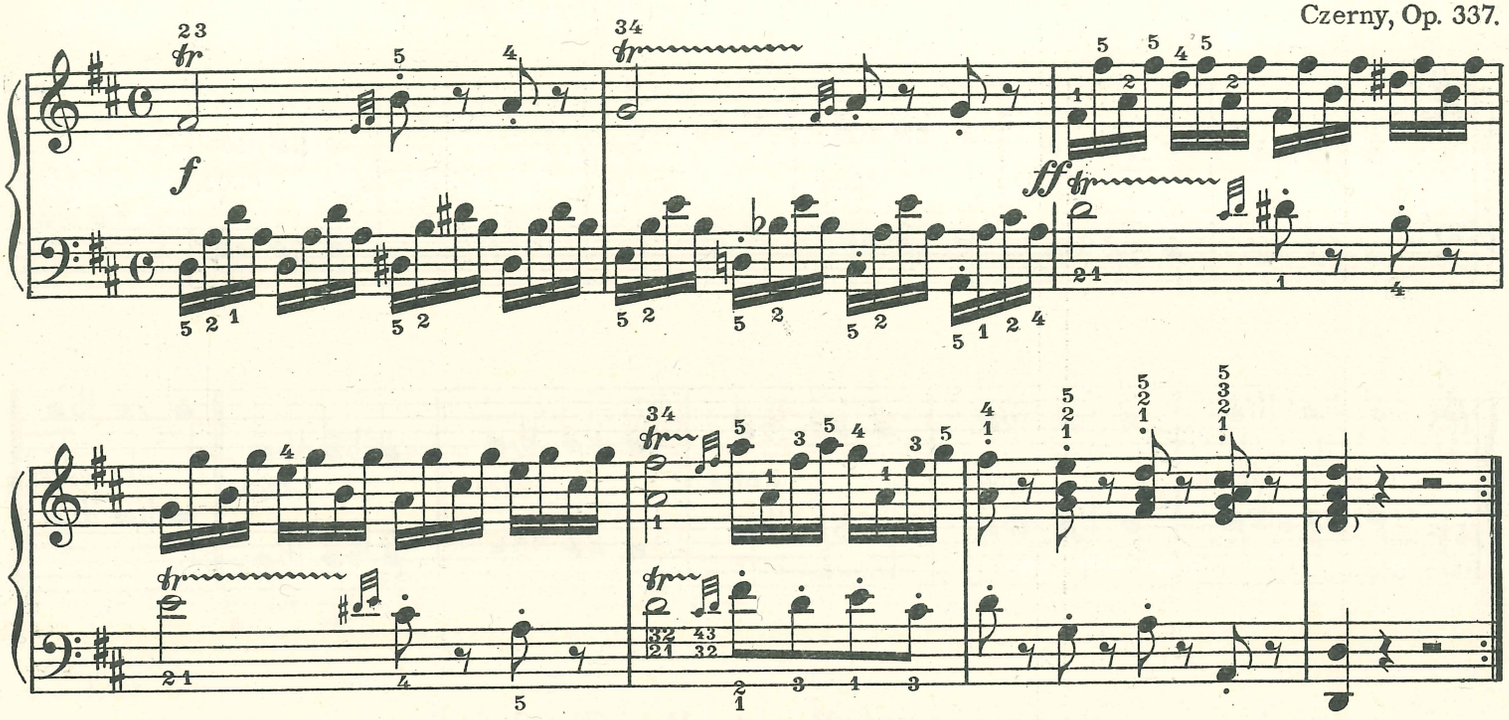



cresc.



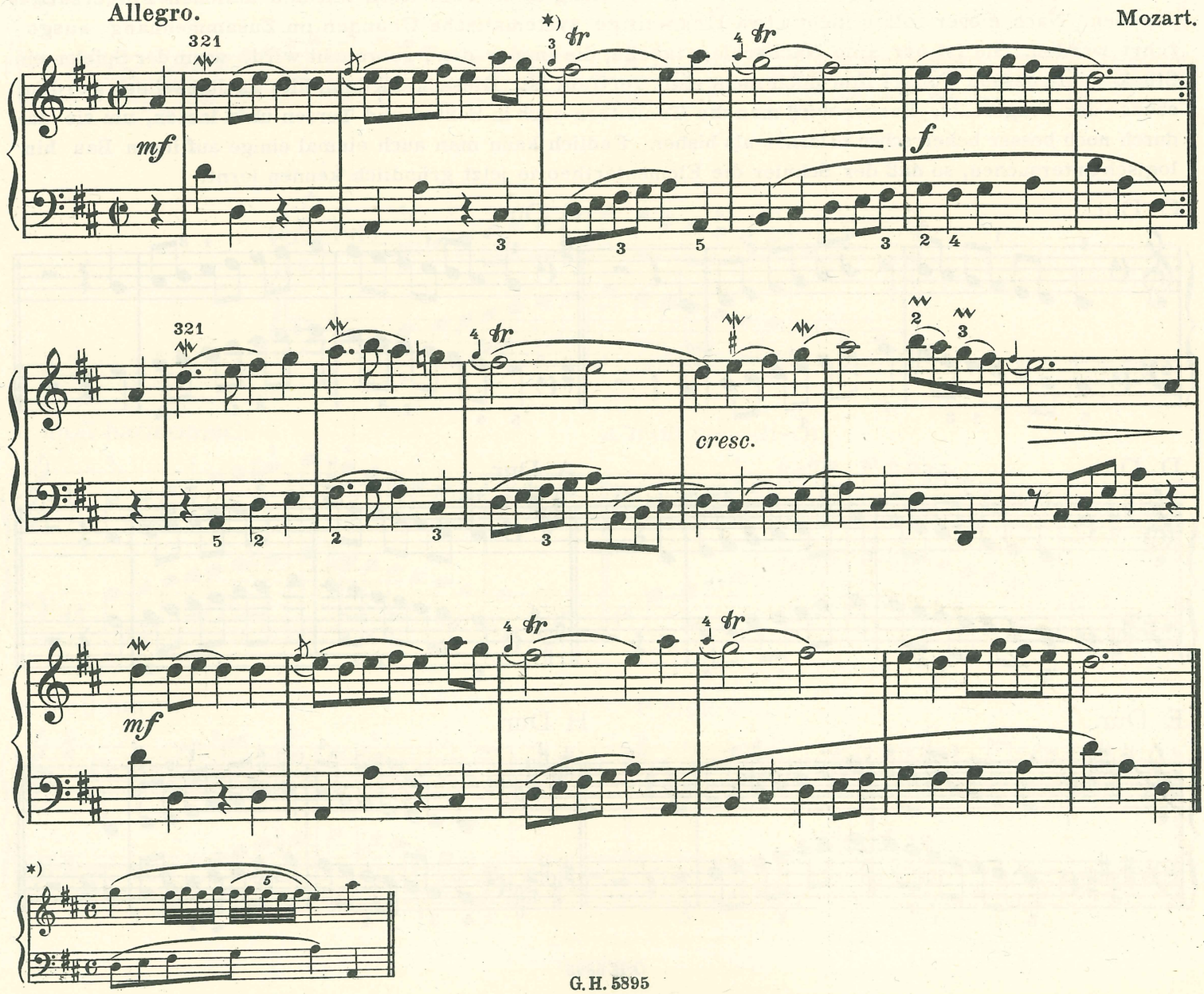
Andante espressivo (*ziemlich langsam, ausdrucksvoll*).



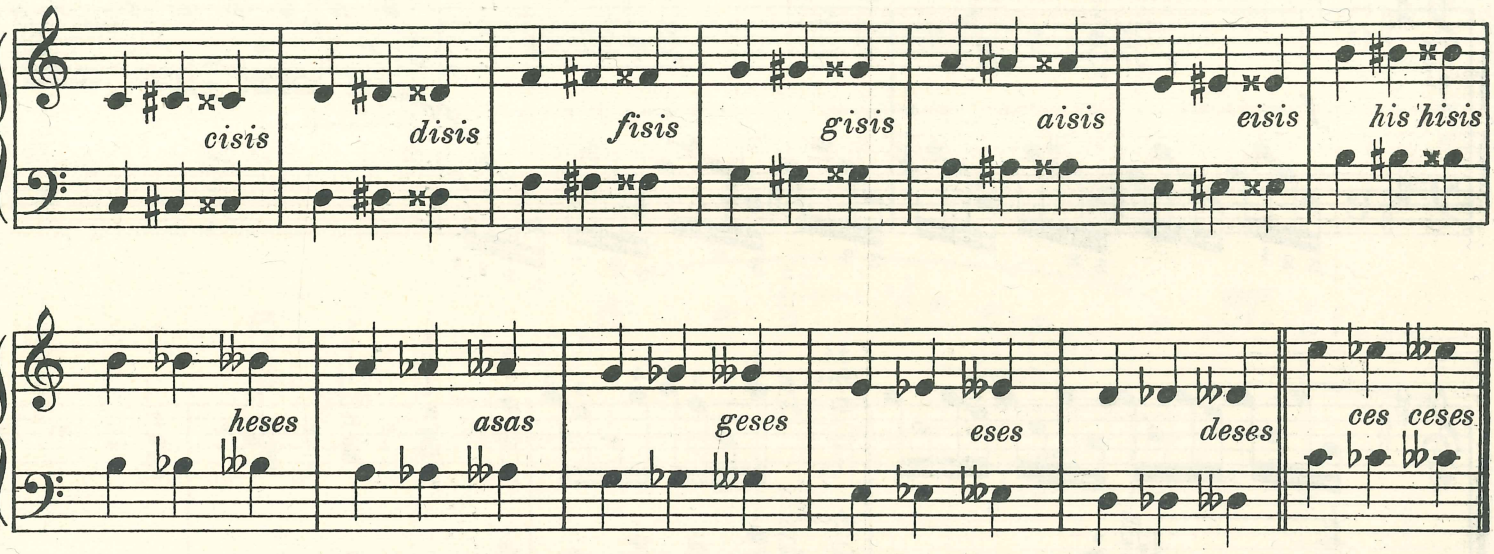


Allegro.

Mozart.



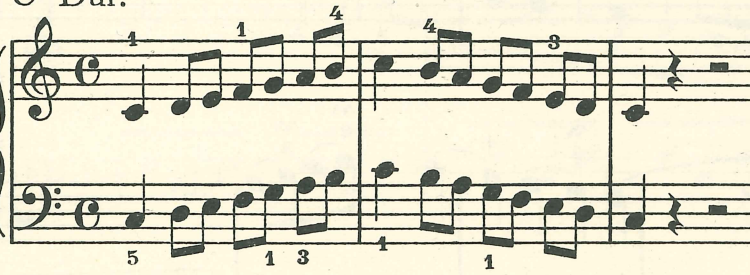
Doppelkreuz und Doppel-B.



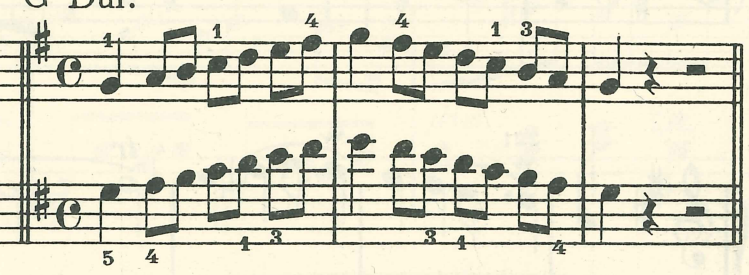
Zusammenstellung aller Tonleitern.

An dieser Stelle sei nochmals eine Zusammenstellung aller Tonleitern mit den üblichen Fingersätzen gegeben. Nach dieser sollen nicht etwa langweilige systematische Übungen im Zusammenhang ausgeführt werden. Sie ist nur eine Nachschlagetabelle, die immer dann gebraucht wird, wenn der Spieler ein Stück spielt, dessen Tonart ihm noch nicht ganz vertraut ist. Diese kann dann hier nachgesehen werden, ebenso der Fingersatz. Ferner wird man die Tonleitern auch in Sexten und Terzen üben lassen, um sie dadurch noch besser beherrschen zu lernen als bisher. Endlich kann man auch einmal einige auf ihren Bau hin logisch untersuchen, so daß der Schüler die Elementartheorie jetzt gründlich kennen lernt.

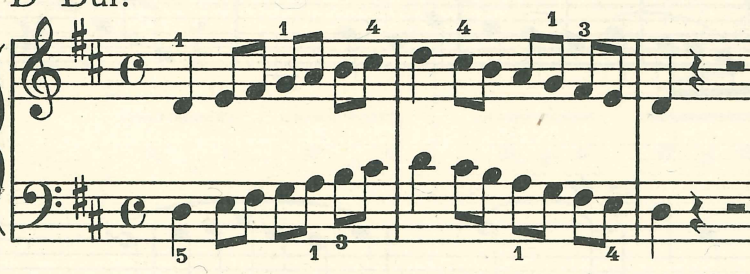
C Dur.



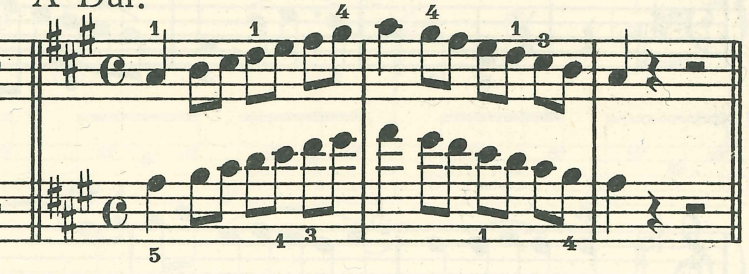
G Dur.



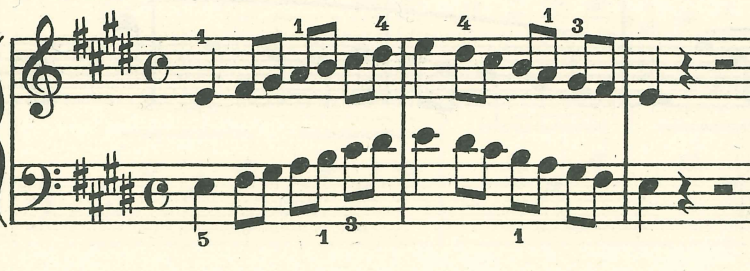
D Dur.



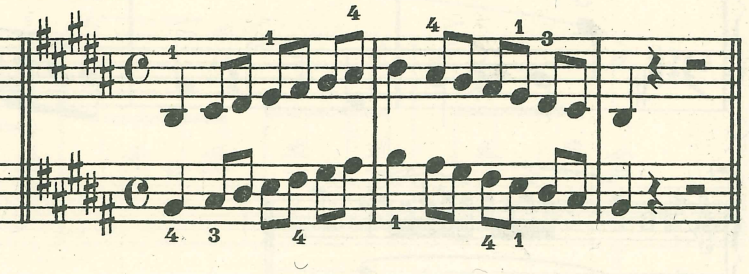
A Dur.



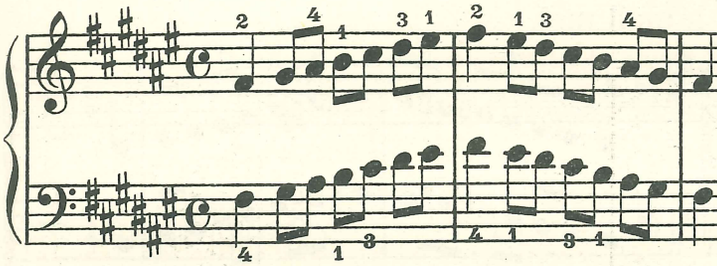
E Dur.



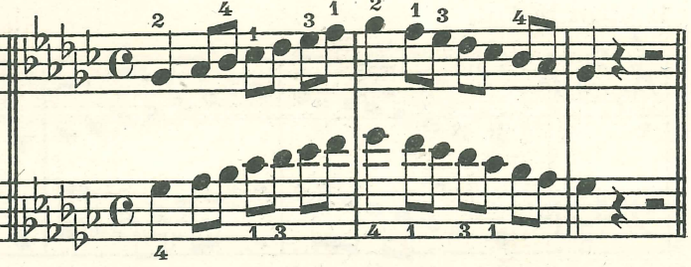
H Dur.



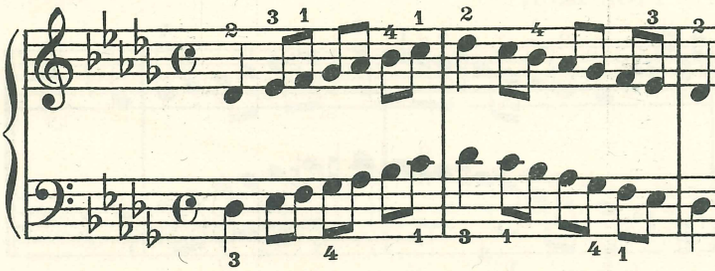
Fis Dur.



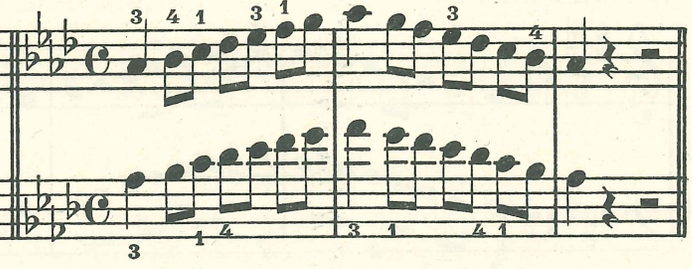
Ges Dur.



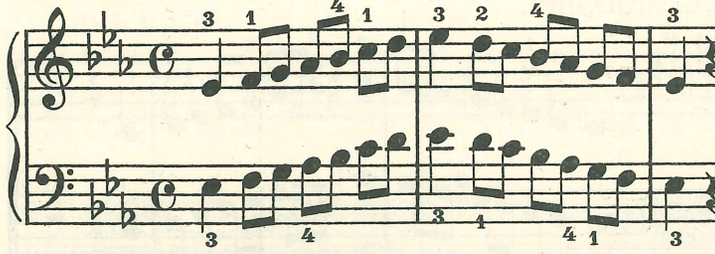
Des Dur.



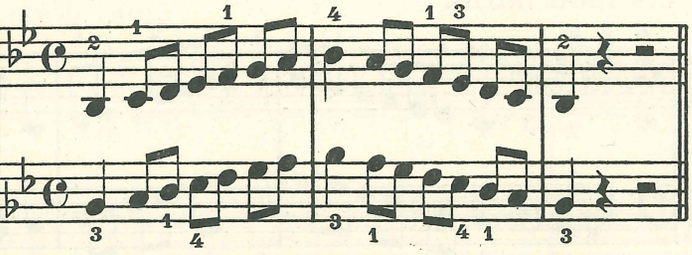
As Dur.



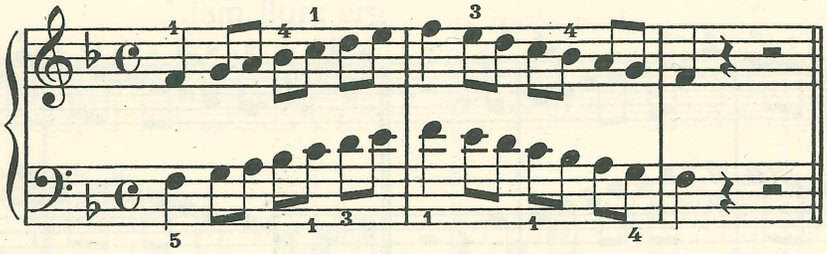
Es Dur.



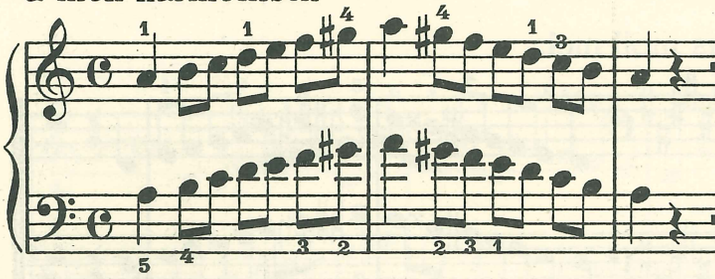
B Dur.



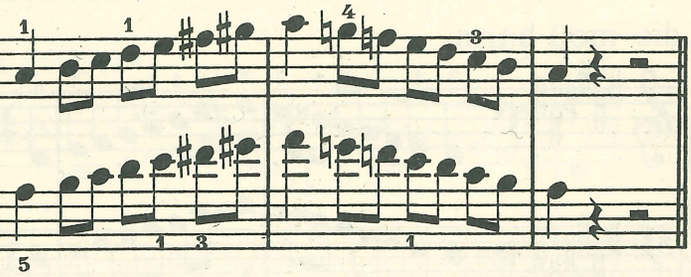
F Dur.



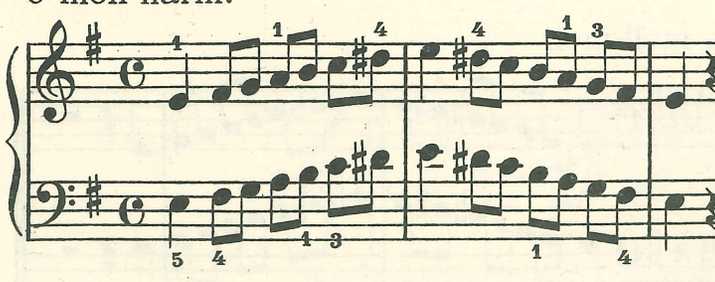
a moll harmonisch



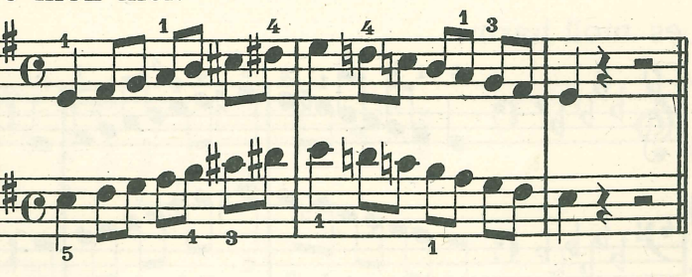
a moll melodisch



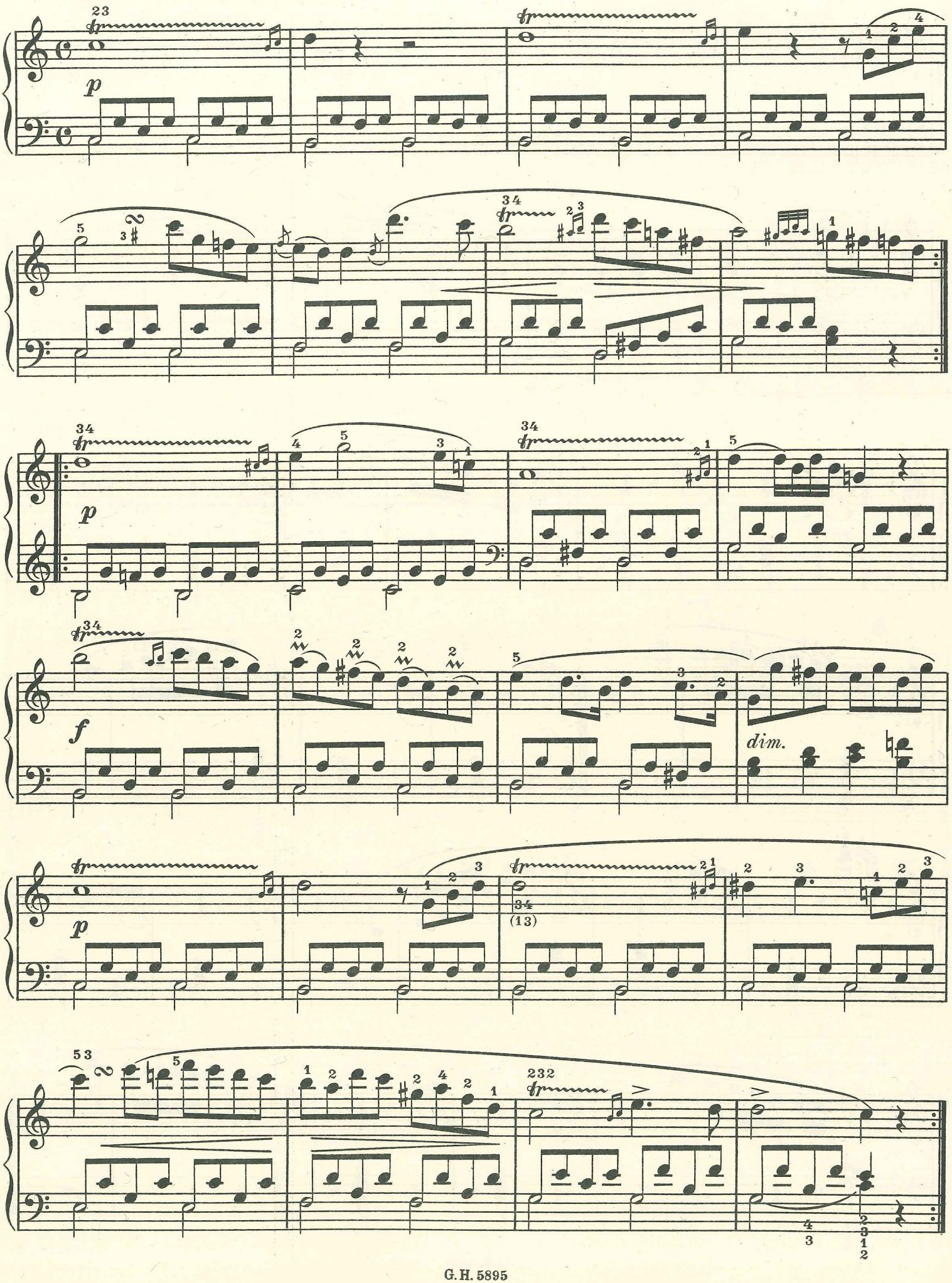
e moll harm.



e moll mel.

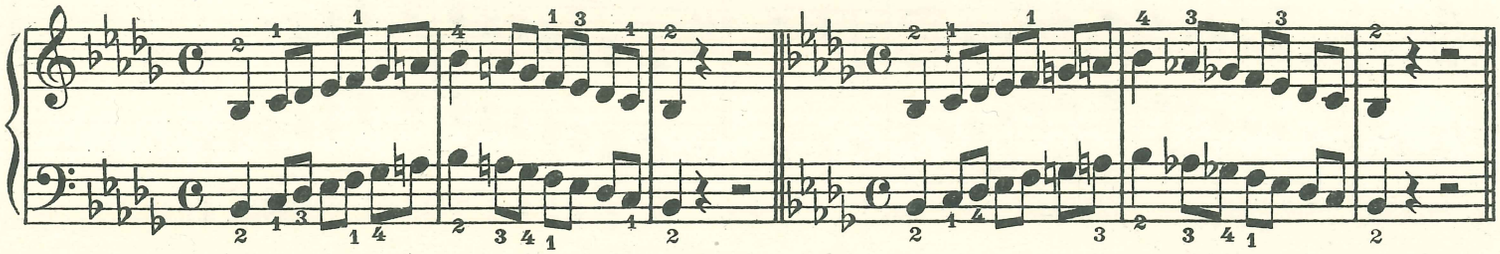


Andante espressivo (*ziemlich langsam, ausdrucksvoll*).



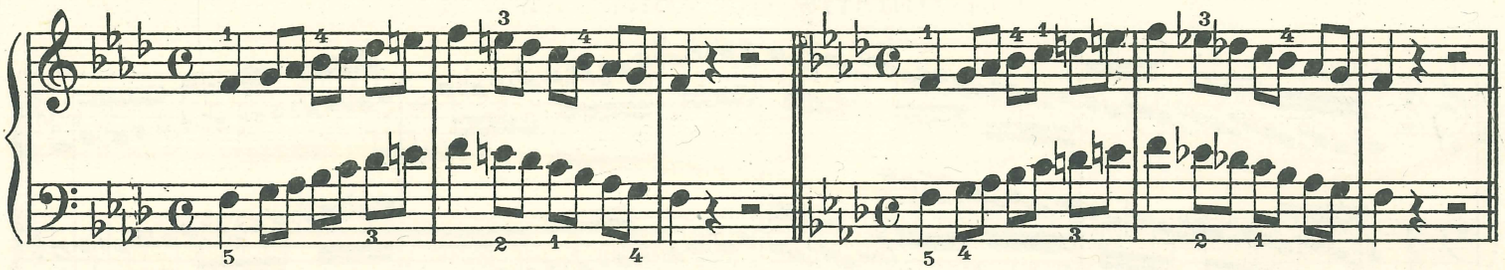
b moll harm.

b moll mel.



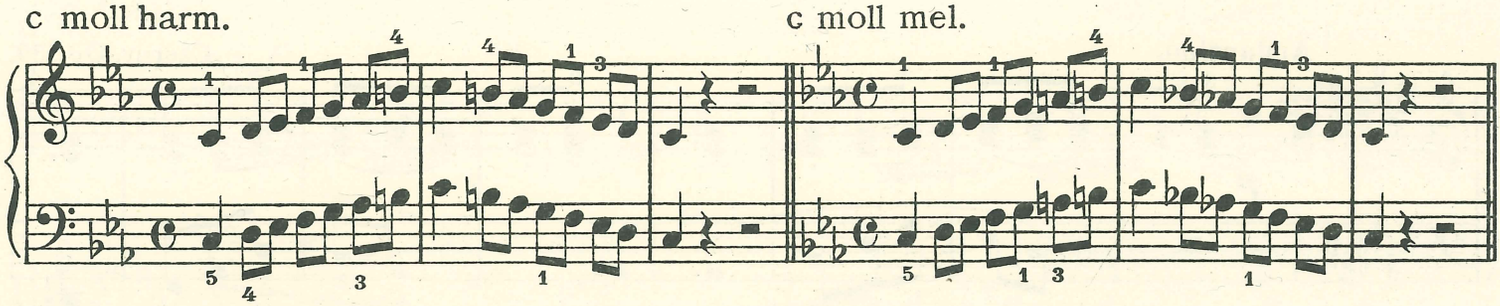
f moll harm.

f moll mel.



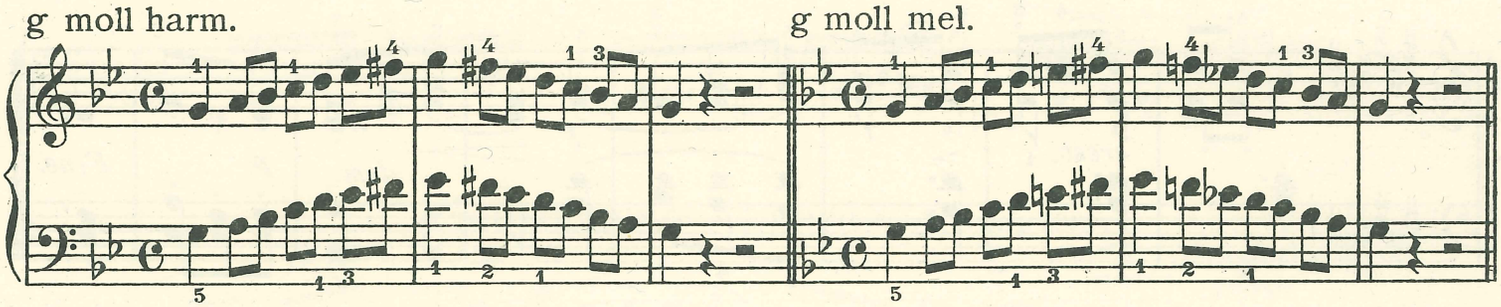
c moll harm.

c moll mel.



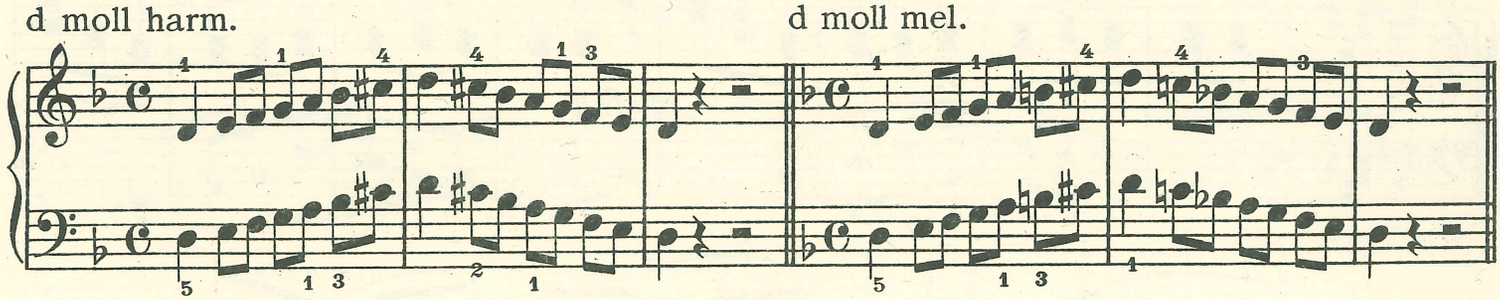
g moll harm.

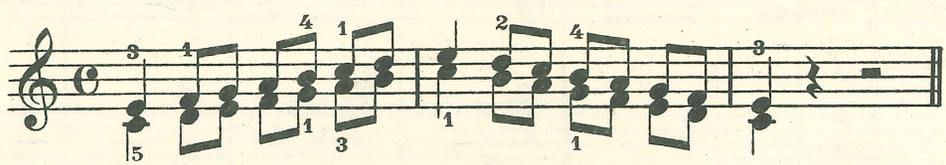
g moll mel.



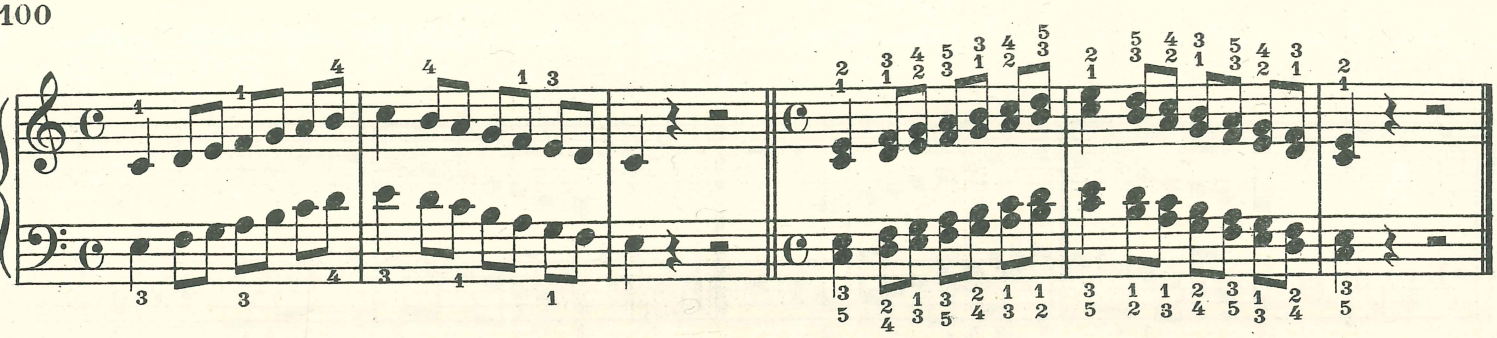
d moll harm.

d moll mel.



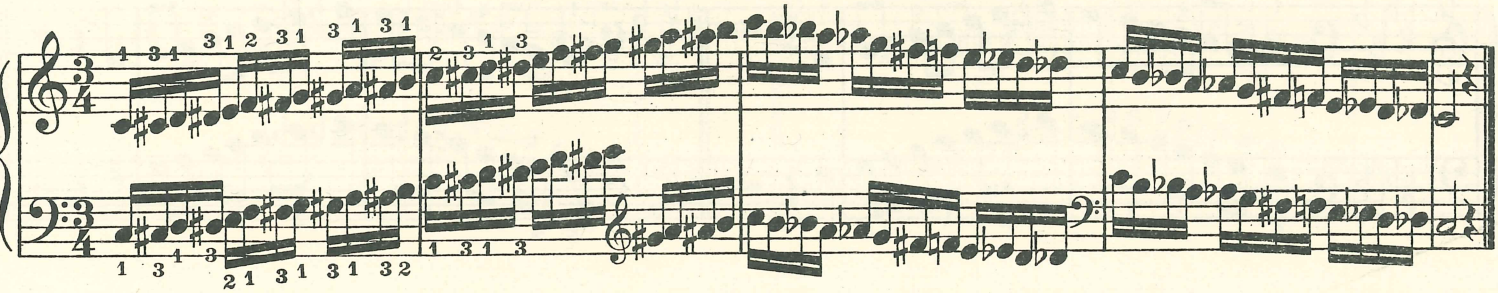


Alle Tonleitern in Terzen und Sexten üben.

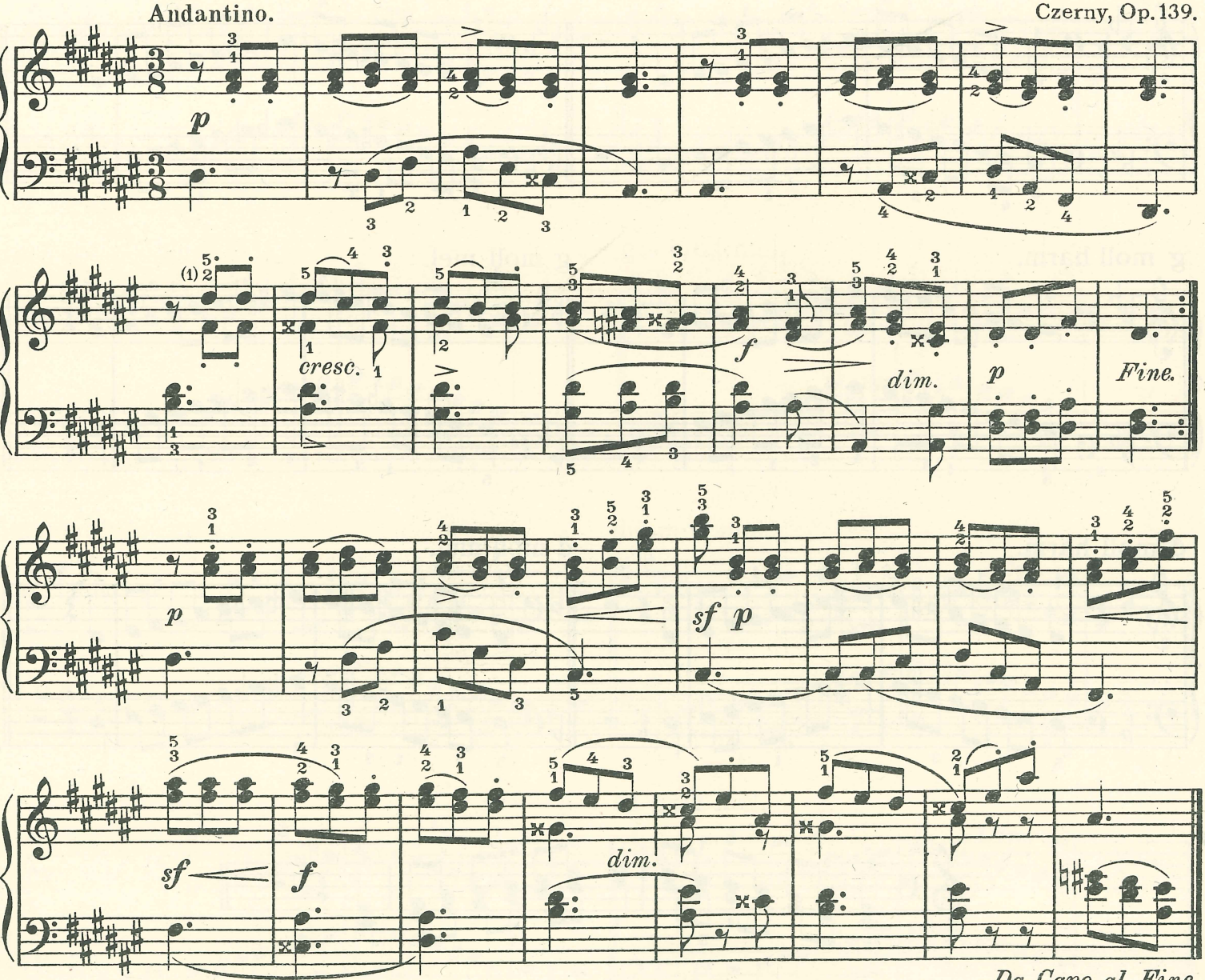


In Doppelterzen alle Tonleitern mit demselben Fingersatz. (Nach Liszt.)

Chromatische Tonleiter.

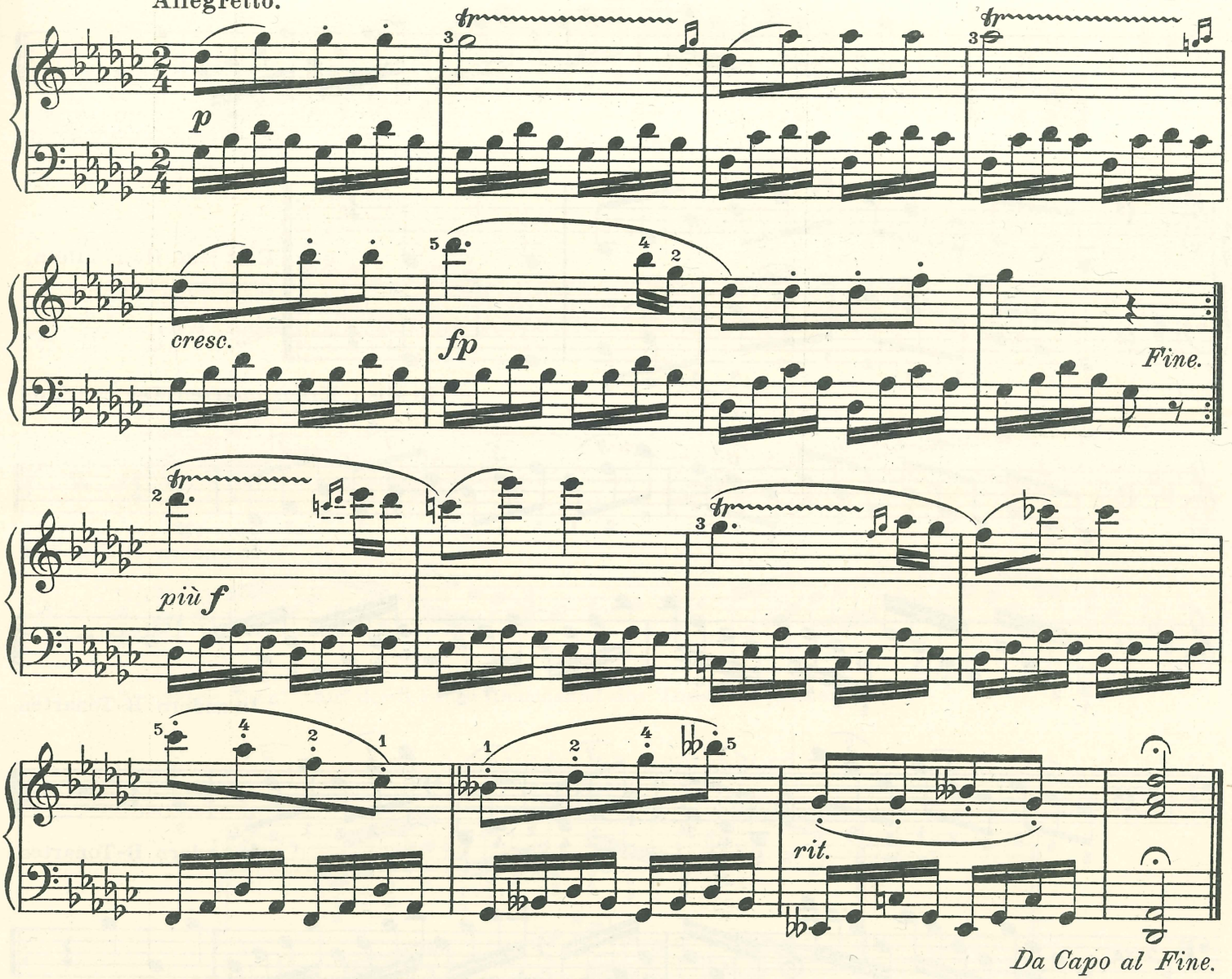


Andantino. Czerny, Op. 139.

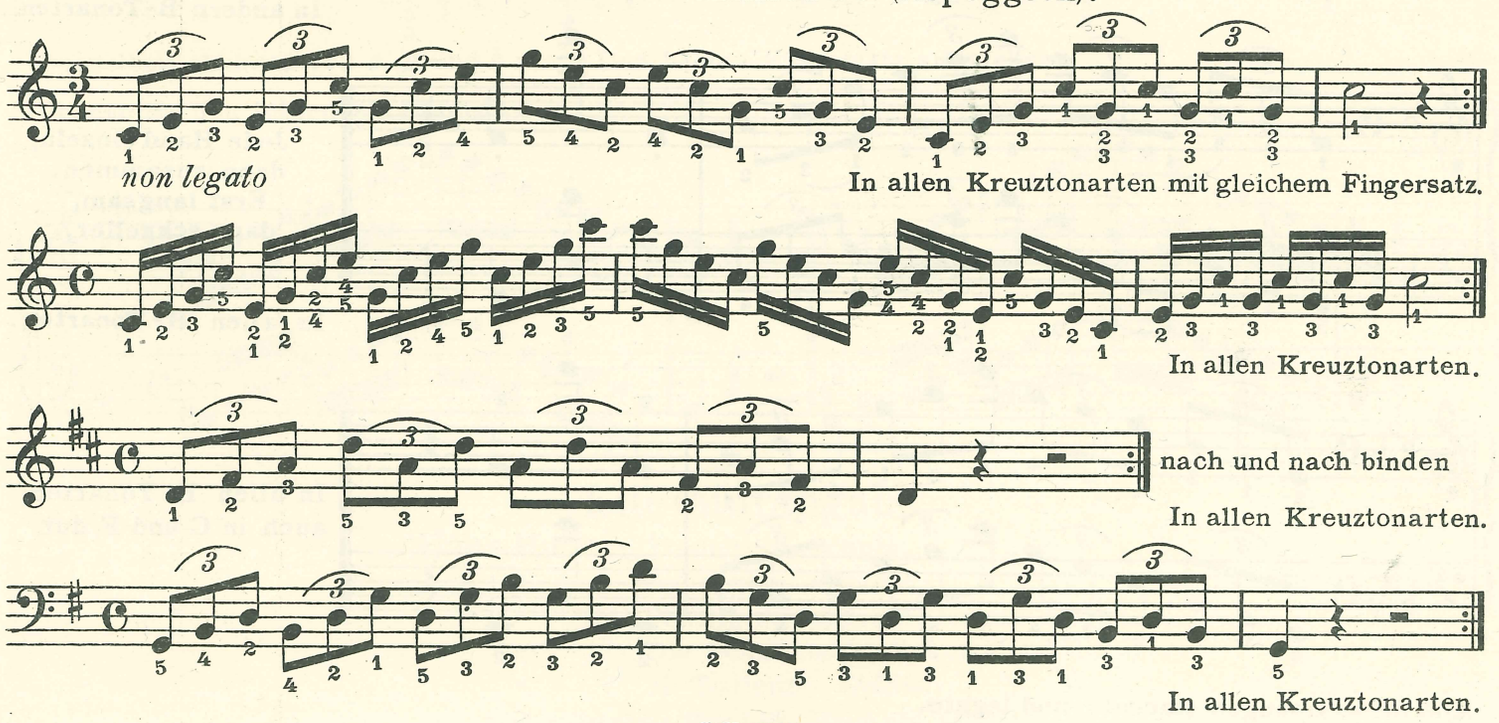


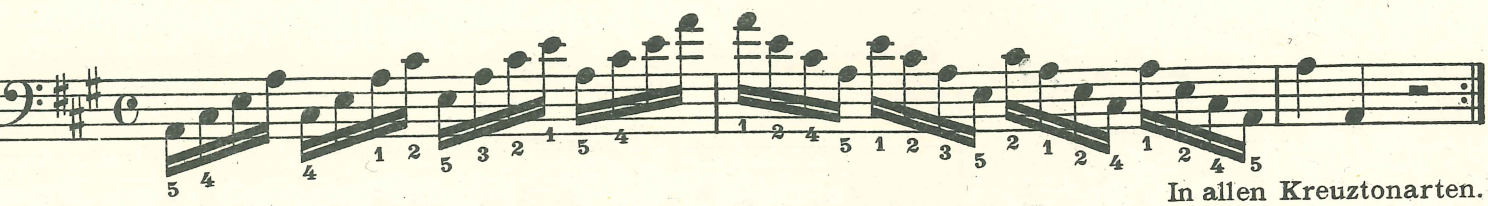
Da Capo al Fine.

Allegretto.

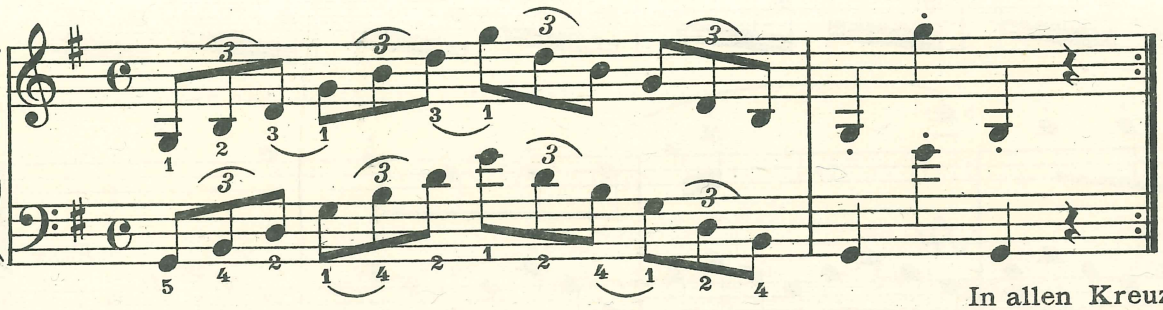


Gebrochene Akkorde (Arpeggien).



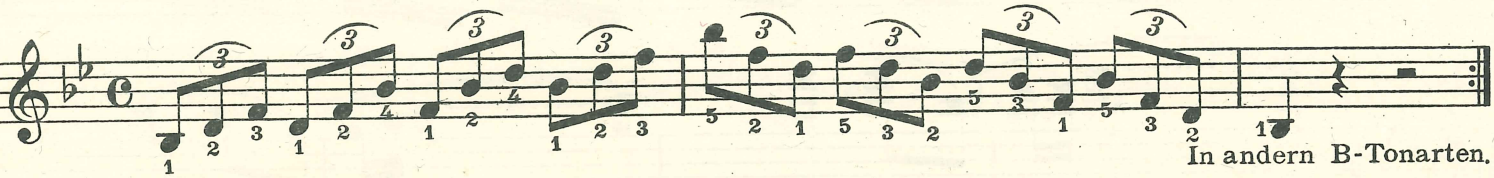


In allen Kreuztonarten.

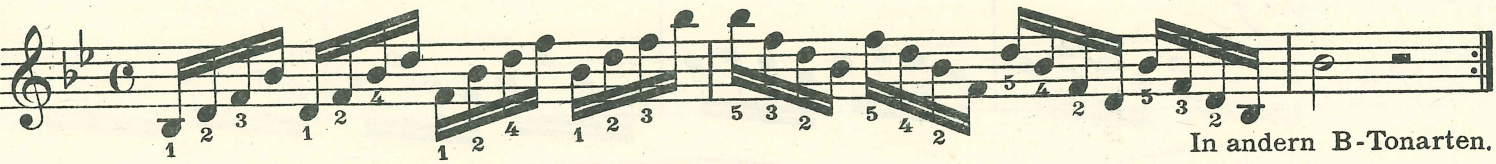


Erst jede Hand allein,
dann zusammen.

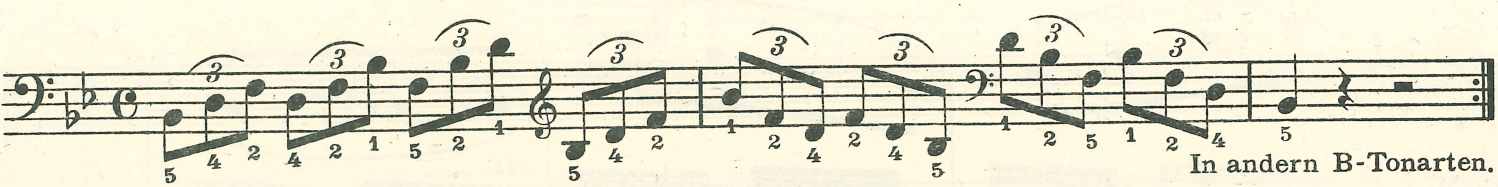
In allen Kreuztonarten, Dur und Moll.



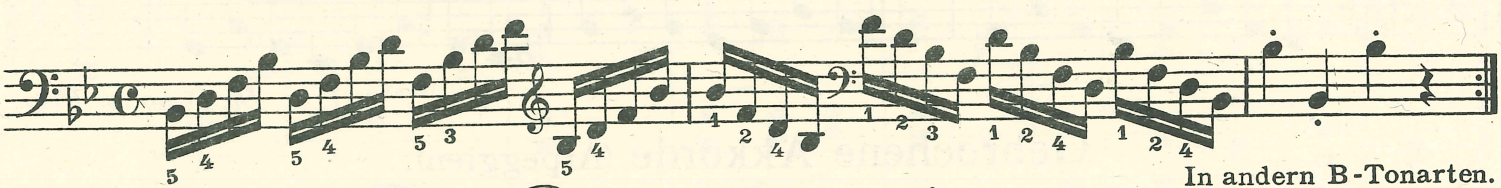
In andern B-Tonarten.



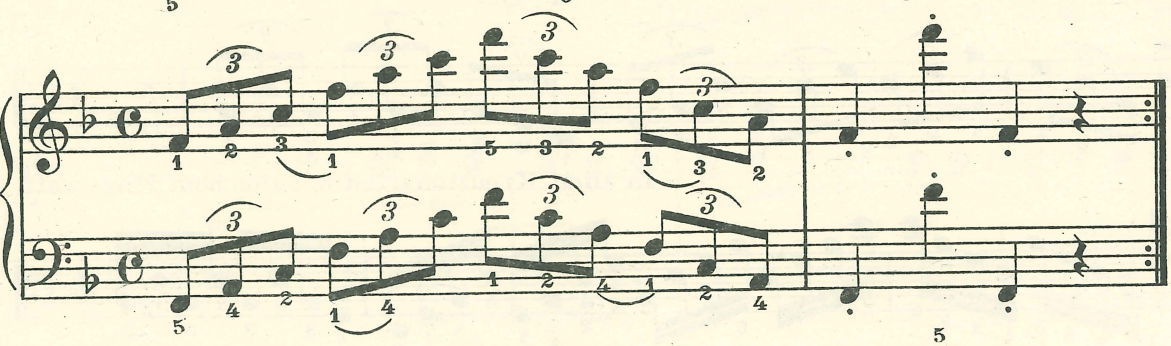
In andern B-Tonarten.



In andern B-Tonarten.

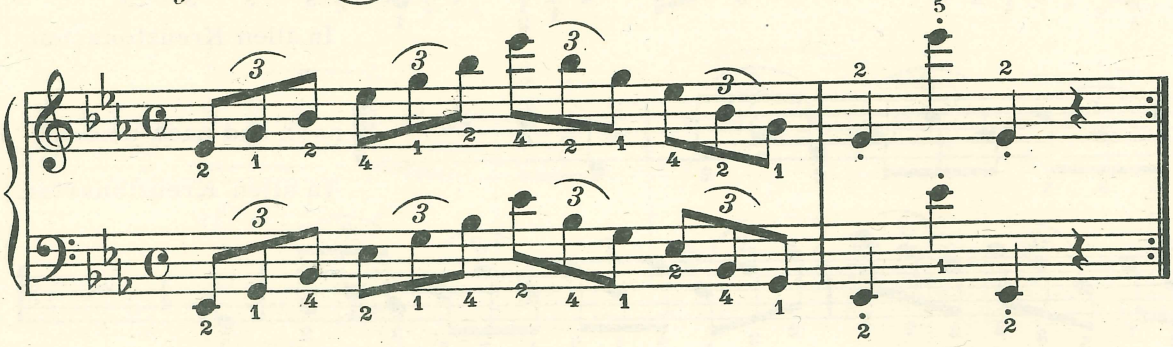


In andern B-Tonarten.



Jede Hand einzeln,
dann zusammen.
Erst langsam,
dann schneller.

In allen B-Tonarten.



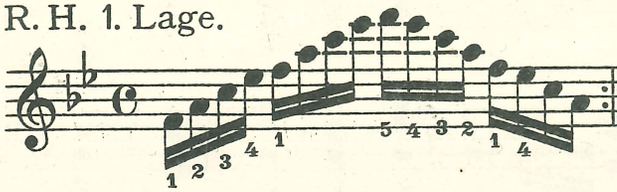
In allen B-Tonarten
auch in C und F dur.

Alle diese Übungen staccato und legato.

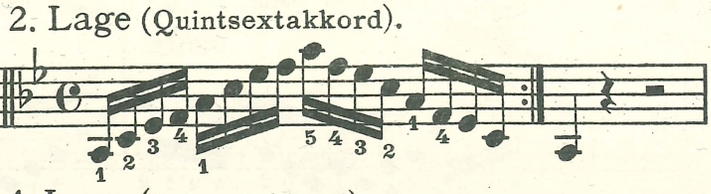
Gebrochene Vierklänge.

Dominantsept-Akkord.

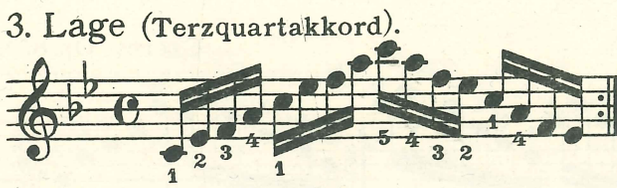
R. H. 1. Lage.



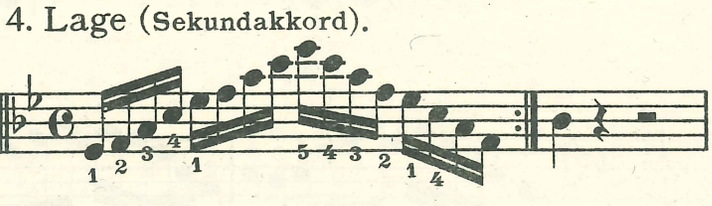
2. Lage (Quintsextakkord).



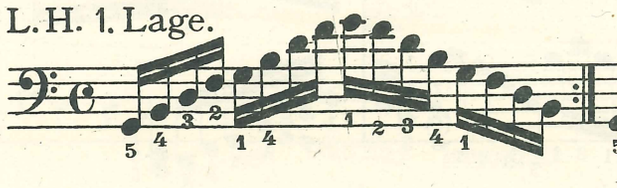
3. Lage (Terzquartakkord).



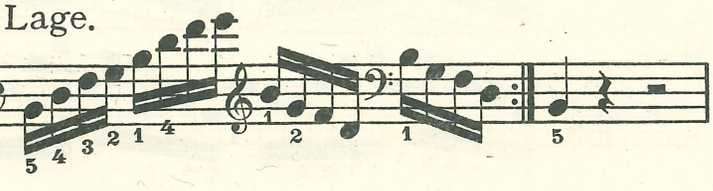
4. Lage (Sekundakkord).



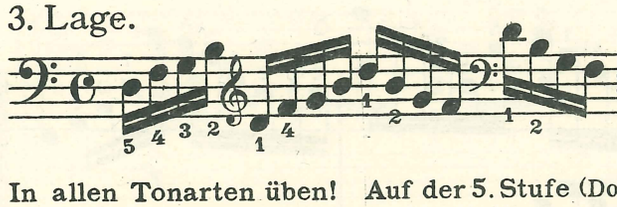
L. H. 1. Lage.



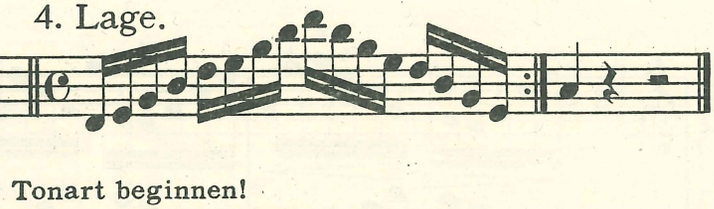
2. Lage.



3. Lage.

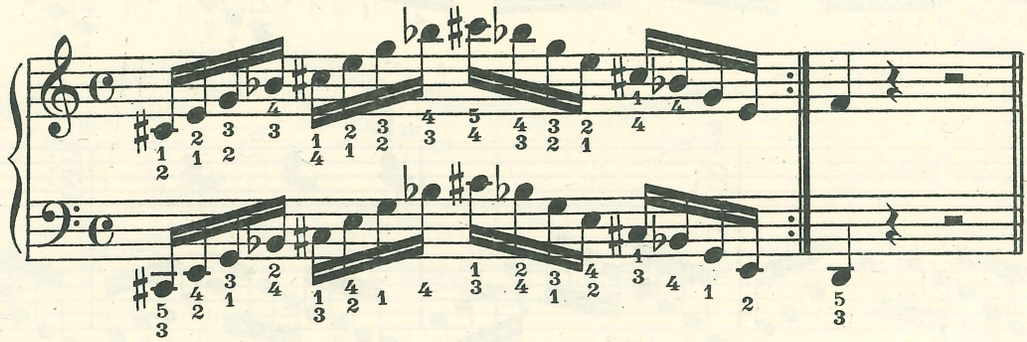


4. Lage.



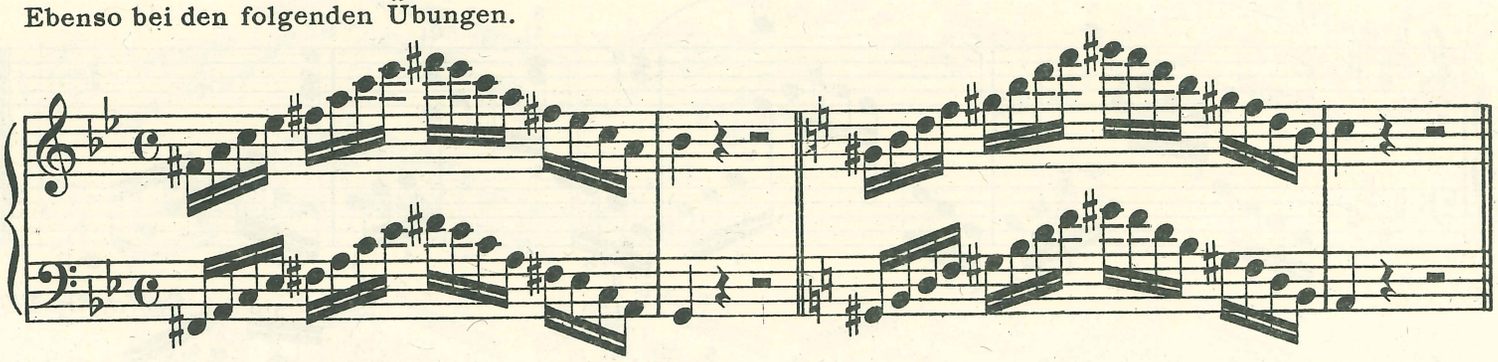
In allen Tonarten üben! Auf der 5. Stufe (Dominante) der Tonart beginnen!

Verminderter Septakkord.



Denselben Akkord von *e*, *g* und *b* aus. Den besten Fingersatz aussuchen.

Ebenso bei den folgenden Übungen.



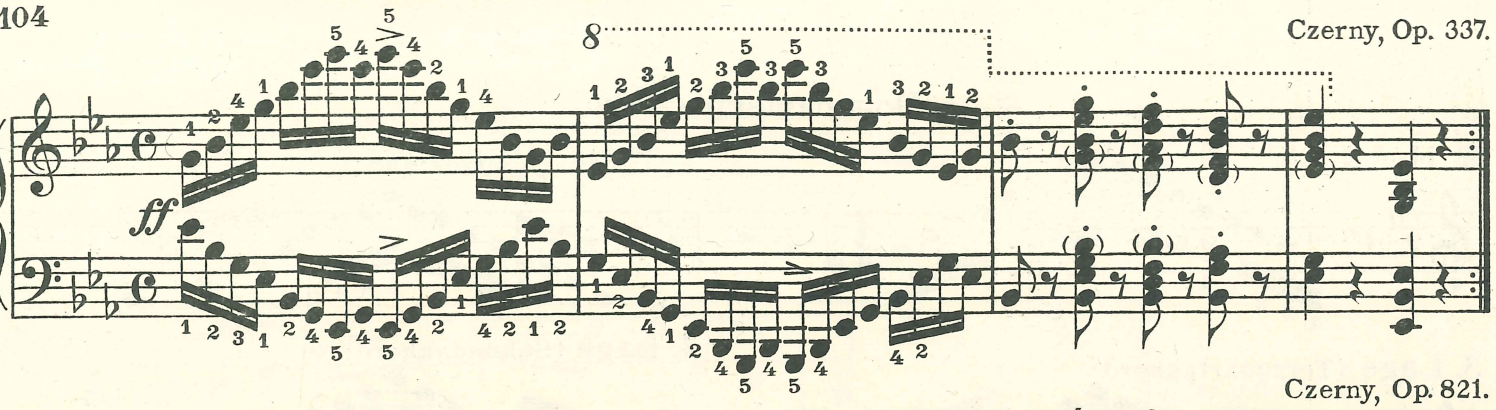
Literaturangabe.

Hans Huber: Tonleitern-Schule.
" Arpeggien-Schule.
" Fünfzig Arpeggien-Etüden.
" Die Schulung der linken Hand.
" 30 Tonleiter-Etüden.

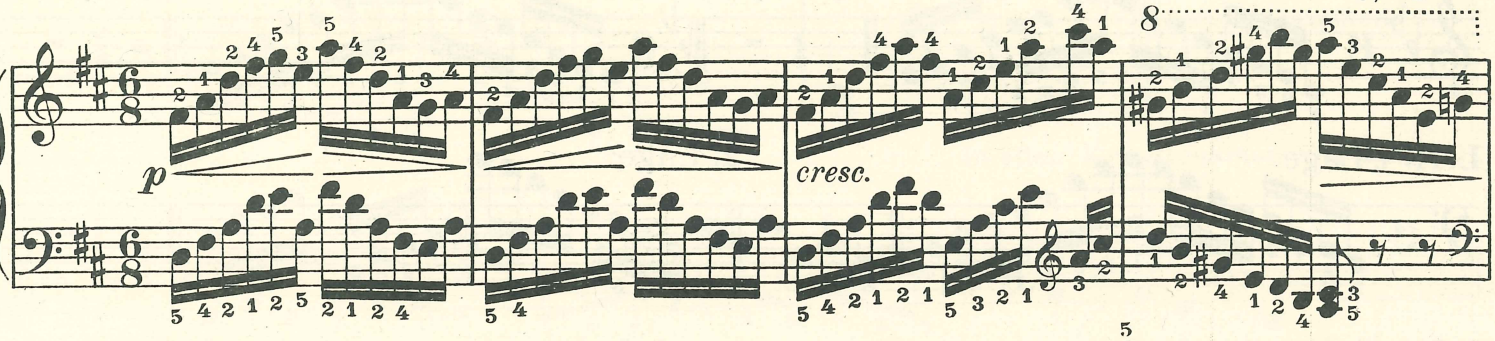
Verlag Gebrüder Hug & Co, Zürich und Leipzig.

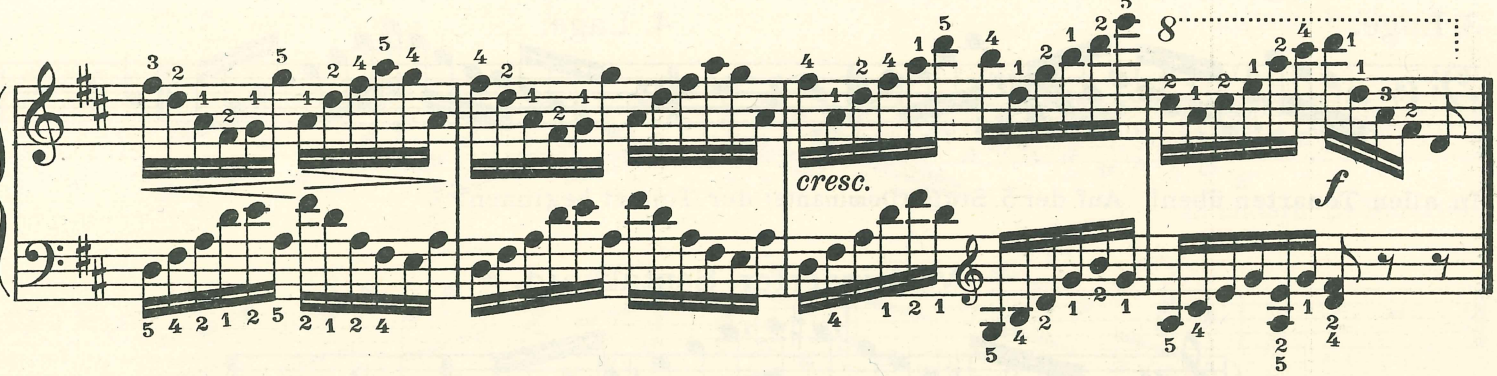
G. H. 5895

Czerny, Op. 337.

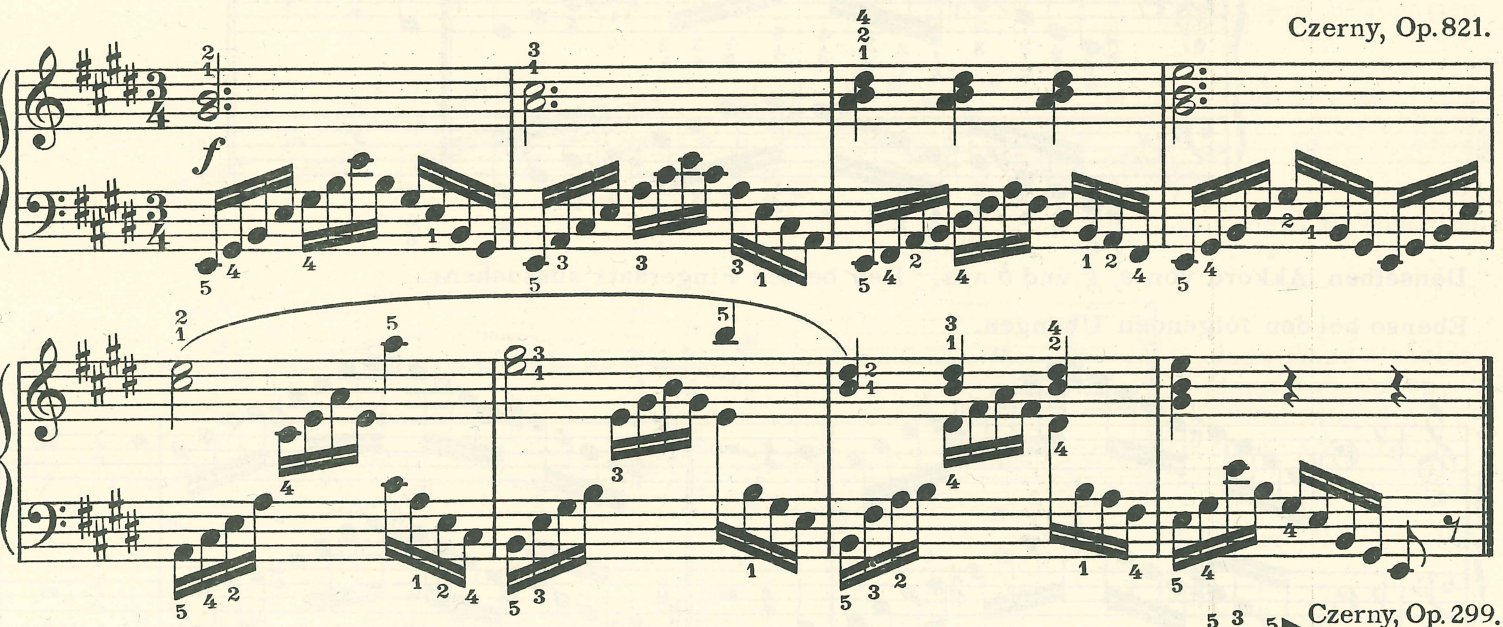


Czerny, Op. 821.

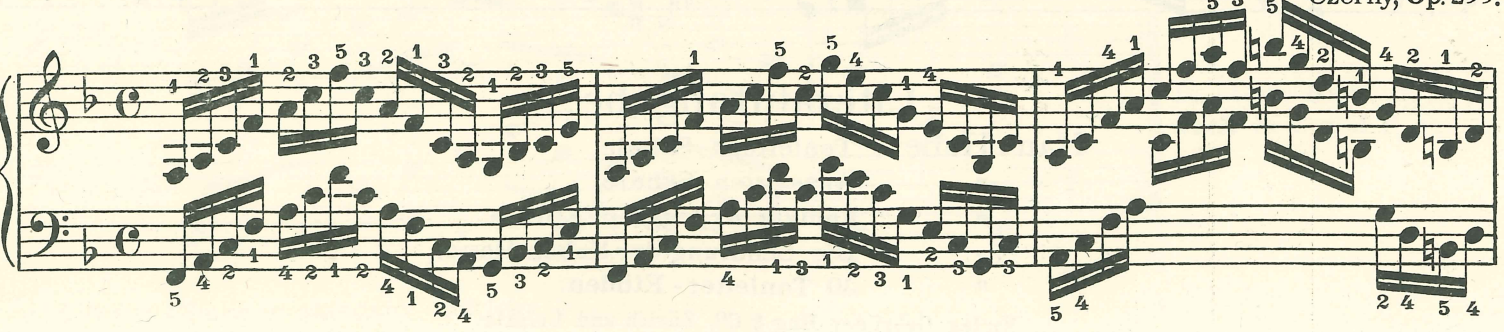


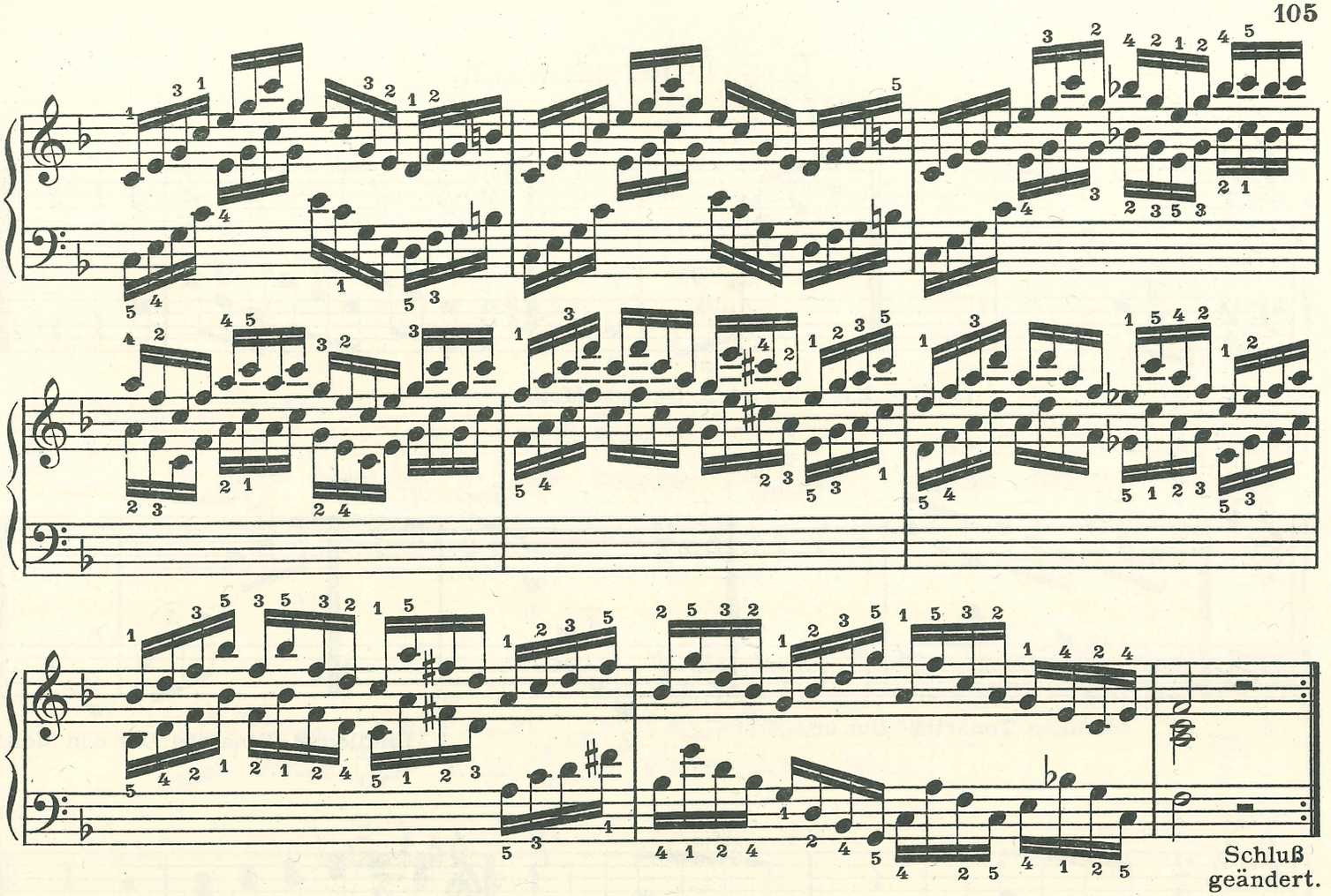


Czerny, Op. 821.



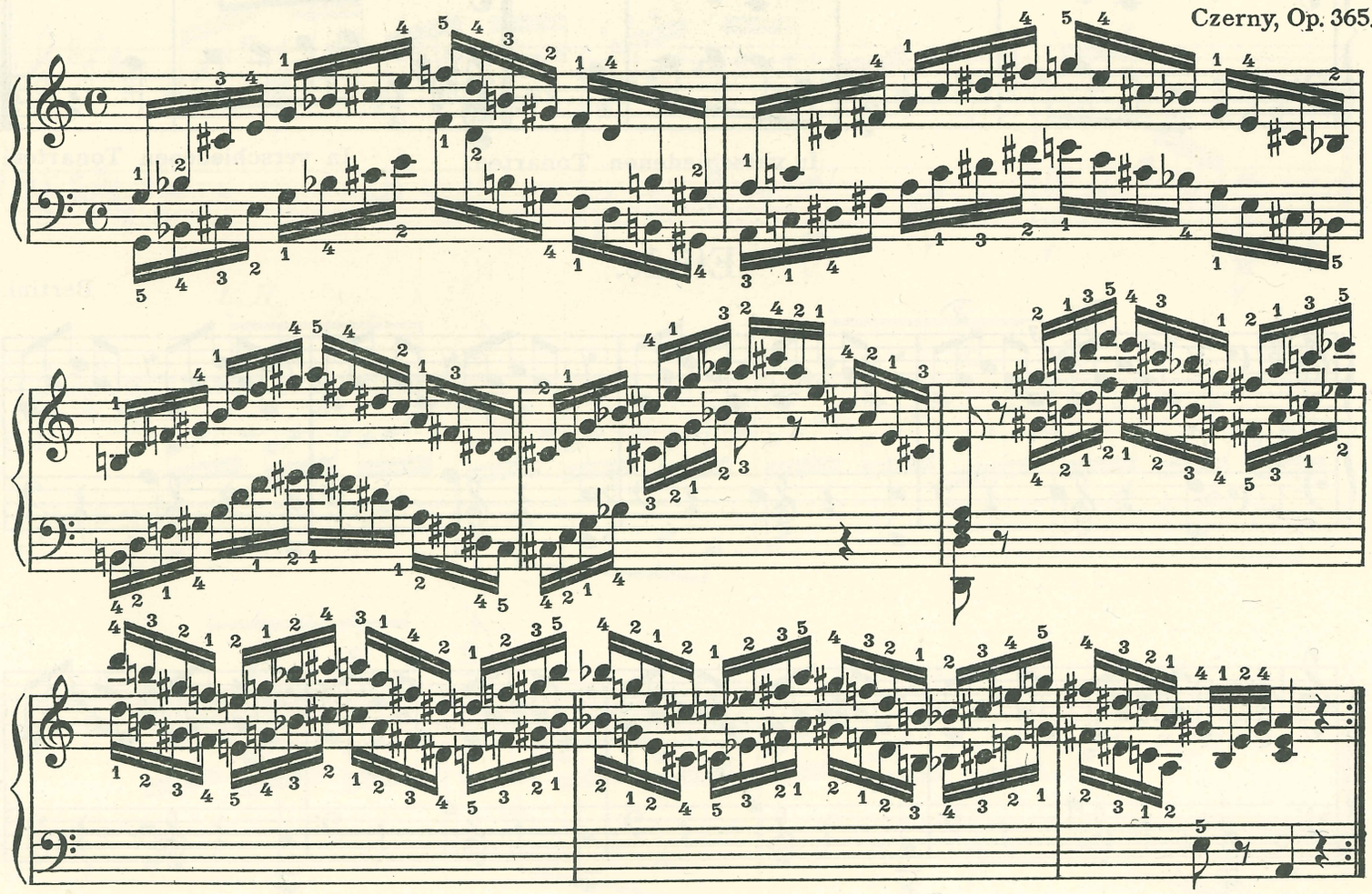
Czerny, Op. 299.





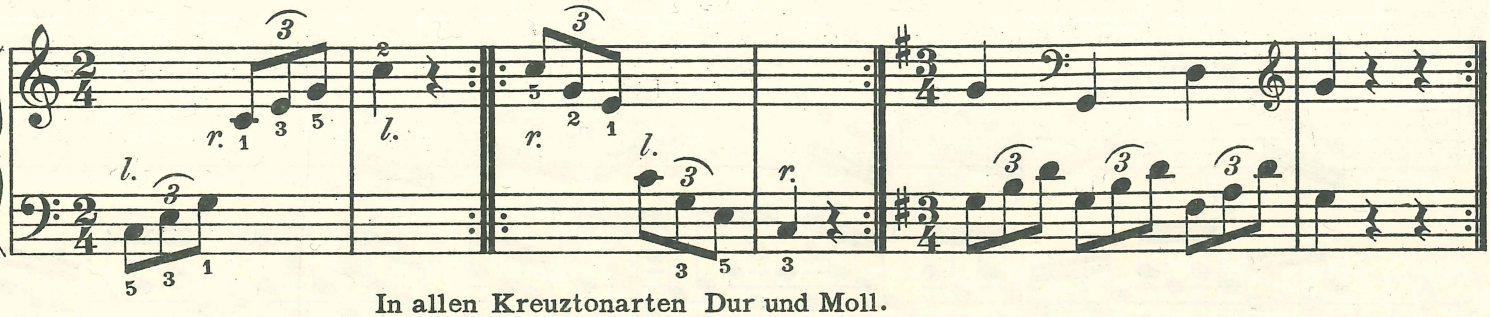
Schluß geändert.

Czerny, Op. 365.

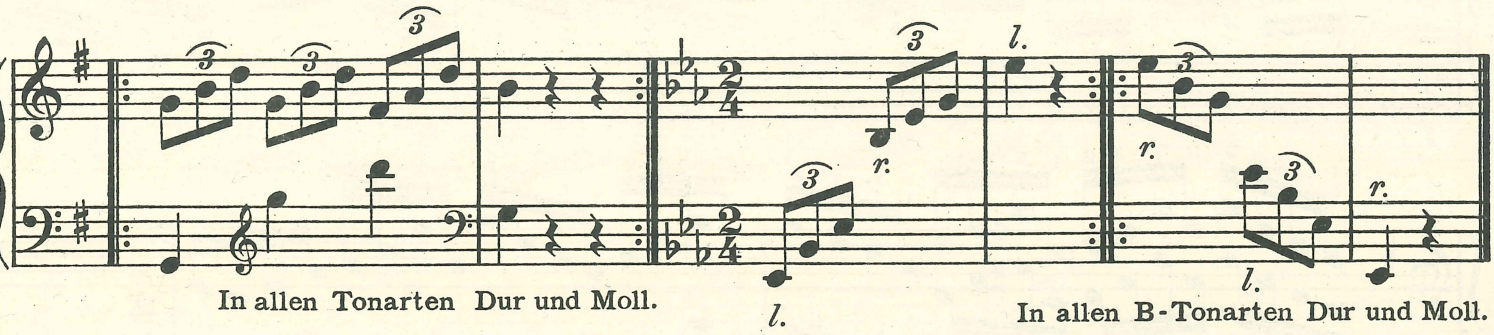


Schluß geändert.

Das Überschlagen.

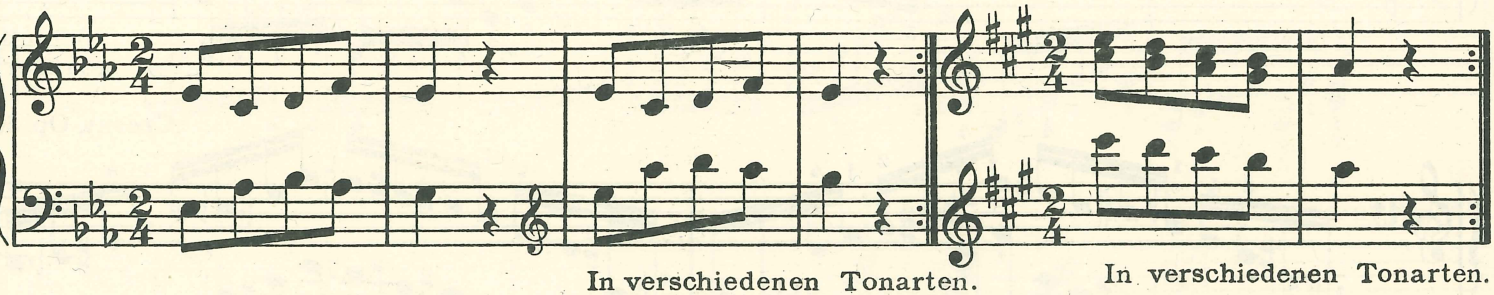


In allen Kreuztonarten Dur und Moll.



In allen Tonarten Dur und Moll.

In allen B-Tonarten Dur und Moll.

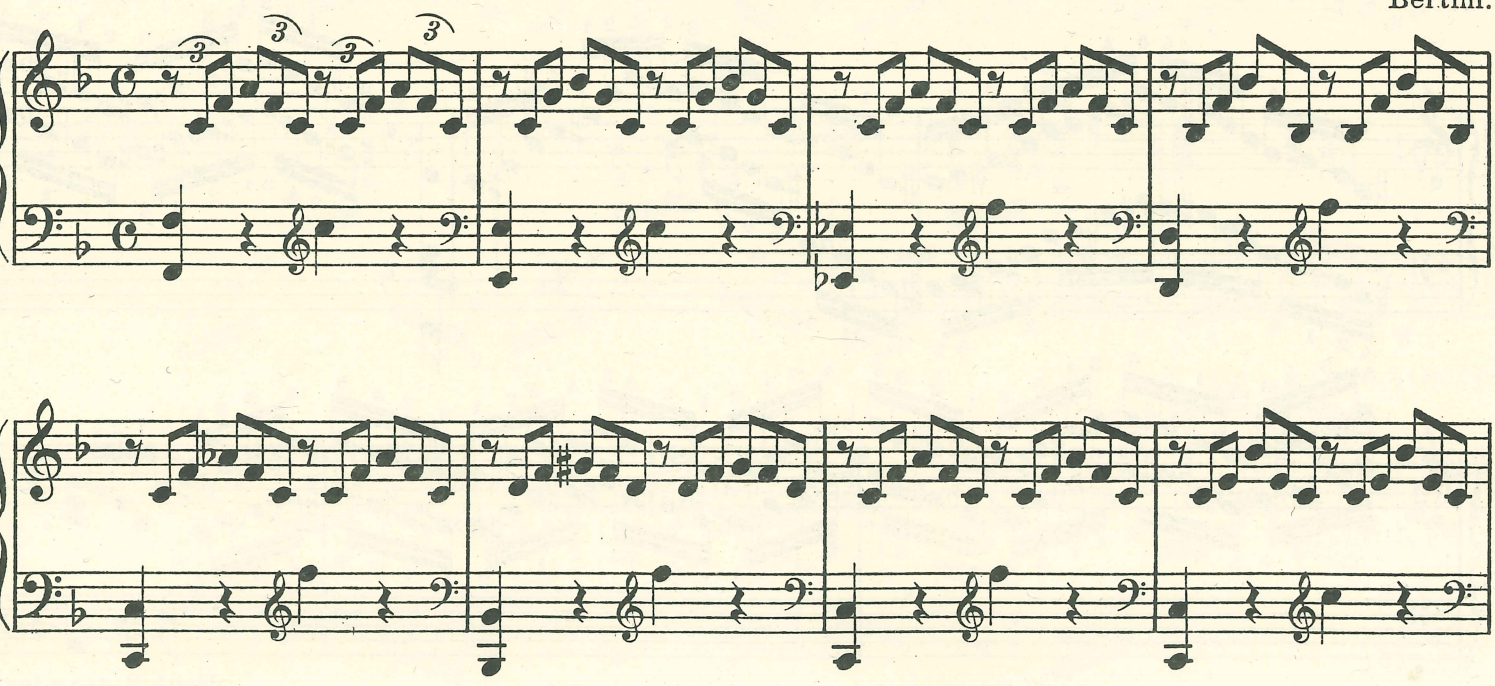


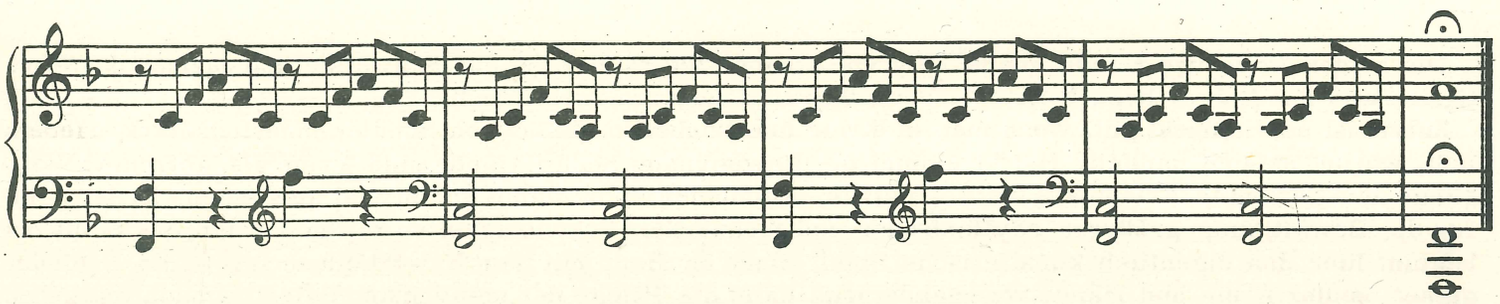
In verschiedenen Tonarten.

In verschiedenen Tonarten.

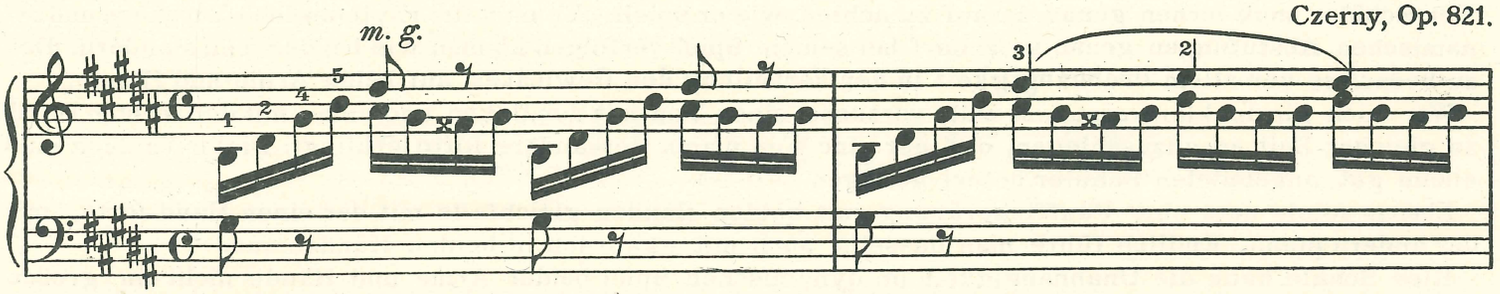
Etüde.

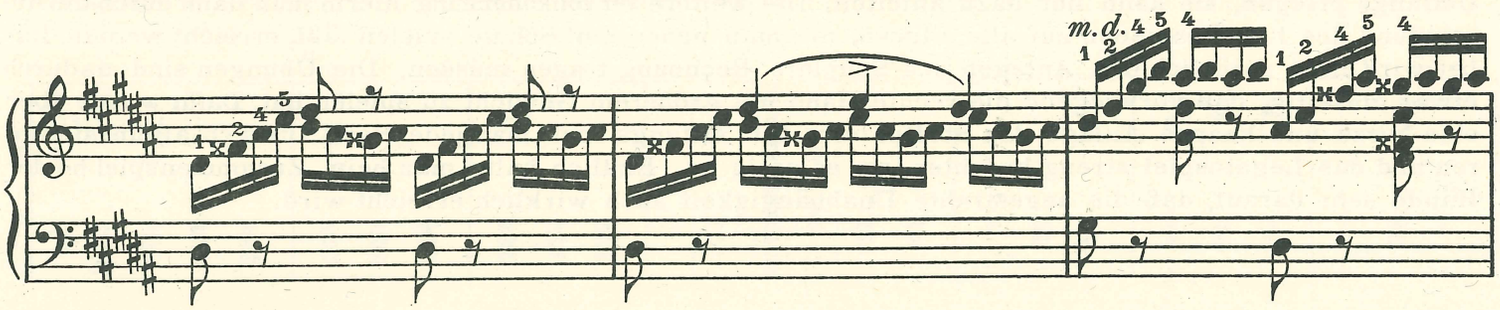
Bertini.

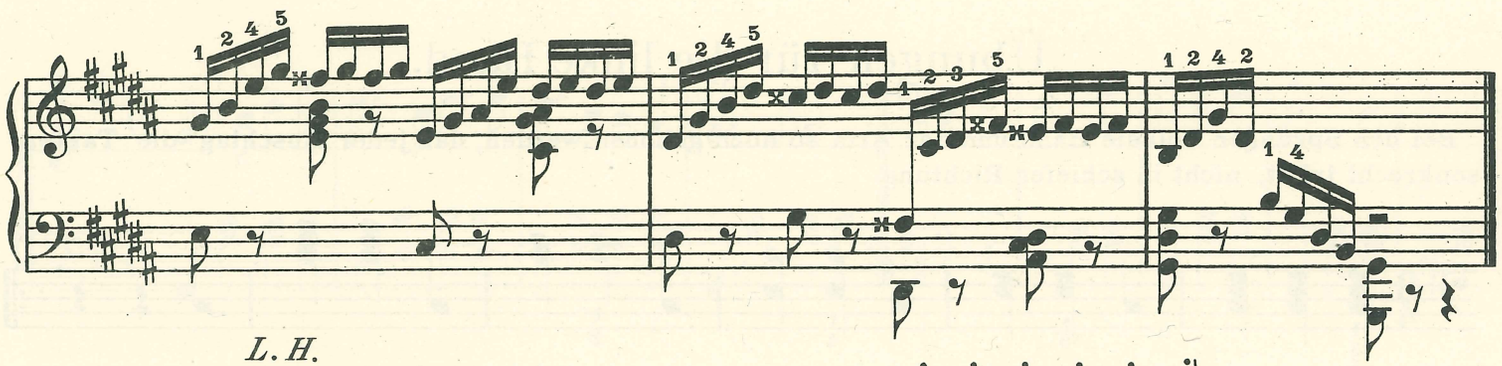


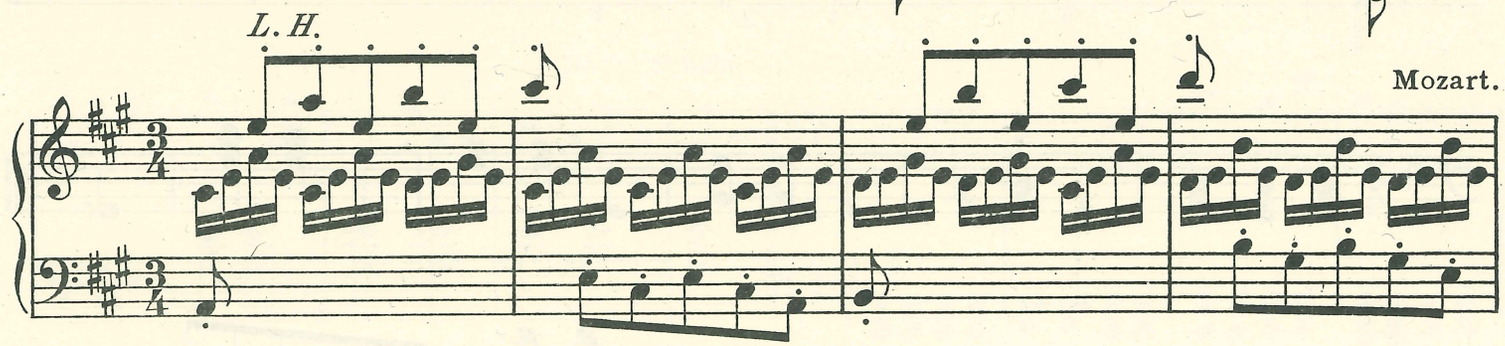


Czerny, Op. 821.

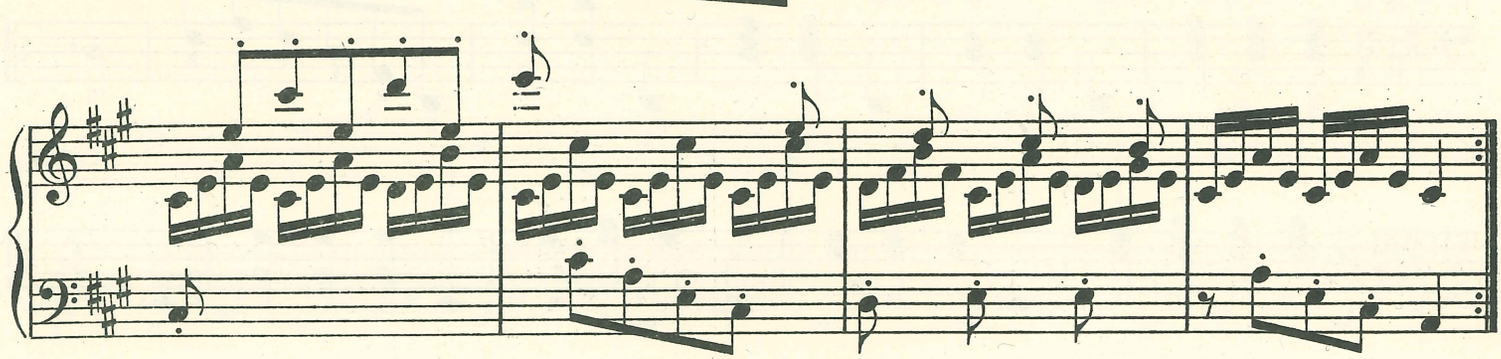








Mozart.



Förderung der Unabhängigkeit beider Hände.

Die beiden Arme und Hände unabhängig von einander zu machen ist das Schwerste und zugleich das Wichtigste, was der Lehrer beim Schüler anzustreben und dieser zu erreichen hat.

Zuerst ist es vielleicht gut, wenn man in etwas übertriebenem Maße den Schüler innerlich stark erleben läßt, worum es sich handelt. Hat er einmal die Bewegungen beider Hände und Arme als getrennte Vorgänge und getrennte Erlebnisse im Bewußtsein geschieden, so ist damit schon viel gewonnen. Er ist dann für die Bewältigung größerer rhythmischer und technischer Schwierigkeiten reif geworden, das heißt, es beginnt hier das eigentlich künstlerische Spiel. Hand in Hand mit dem Erwerb dieser größeren Unabhängigkeit beider Arme und Hände voneinander muß dann die Pflege der peinlichsten Selbstbeobachtung gehen. Der Schüler muß lernen genau darauf zu achten, wie er spielt. Er muß die rhythmischen Vorgänge und dynamischen Abstufungen genau so scharf bei seinem Spiel verfolgen können wie bei dem eines andern. Dazu bedarf es vor allem **Unabhängigkeit in der Verteilung des Gewichtes** auf beide Arme und Hände.

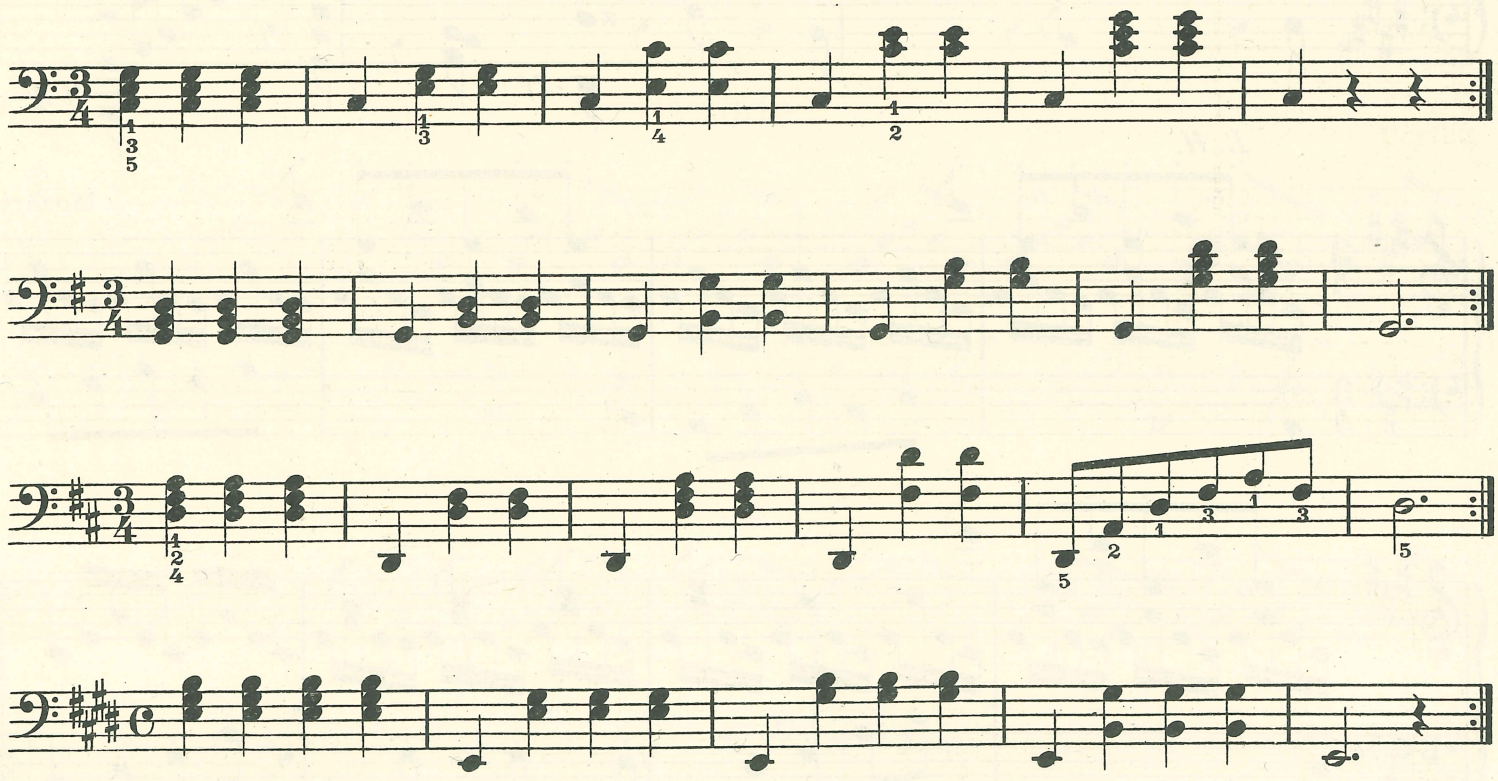
Wer mich hierin klar verstehen will, versuche einen Ton mit der linken und einen mit der rechten Hand zu gleicher Zeit so anzuschlagen, daß der eine Ton piano, der andere forte erklingt. Dieser Versuch muß einem gut angeleiteten Schüler sofort gelingen.

Ebenso spiele man eine Fünffingerübung mit beiden Händen gleichfalls mit der einen Hand forte, mit der andern piano. Endlich führe man dasselbe auch mit Akkorden in beiden Händen aus.

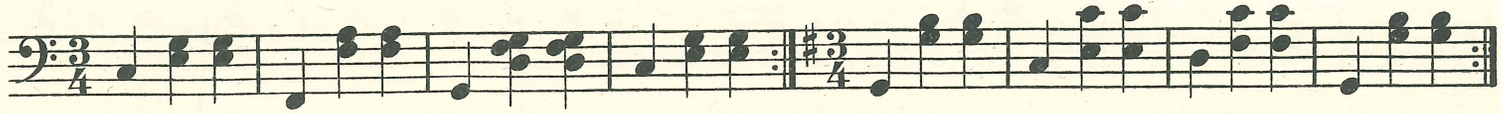
Eine Schule kann die Unabhängigkeit im dynamischen Spiel beider Arme und Hände nicht im großen Umfange pflegen, sie kann nur dazu anleiten. Die weitere Vervollkommnung hierin muß dann durch die Anwendung des hier Gebotenen auf alle Stücke, die man neben der Schule spielen läßt, erreicht werden. Dabei wird man natürlich den Anlagen des Schülers Rechnung tragen müssen. Die Übungen sind dadurch etwas einseitig, daß vorwiegend die rechte Hand mit größerem Gewicht zu spielen hat. Dafür wurde aber eine kurze und knappe Anlage des Stoffes erreicht. Anfangs muß man jede Hand für sich allein studieren und das Legatospiel streng beachten, wo es nötig ist. Endlich halte man beim Zusammenspiel beider Hände sehr darauf, daß die angestrebte Unabhängigkeit auch wirklich erreicht wird.

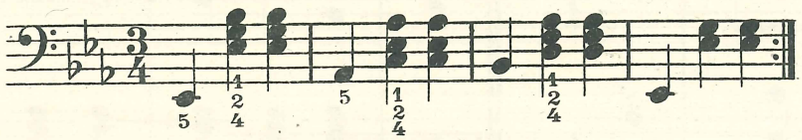
Übungen für die linke Hand.

Bei den Sprüngen soll die Hand und der Arm so hoch gehoben werden, daß jeder Anschlag die Tasten senkrecht trifft, nicht in schiefer Richtung.



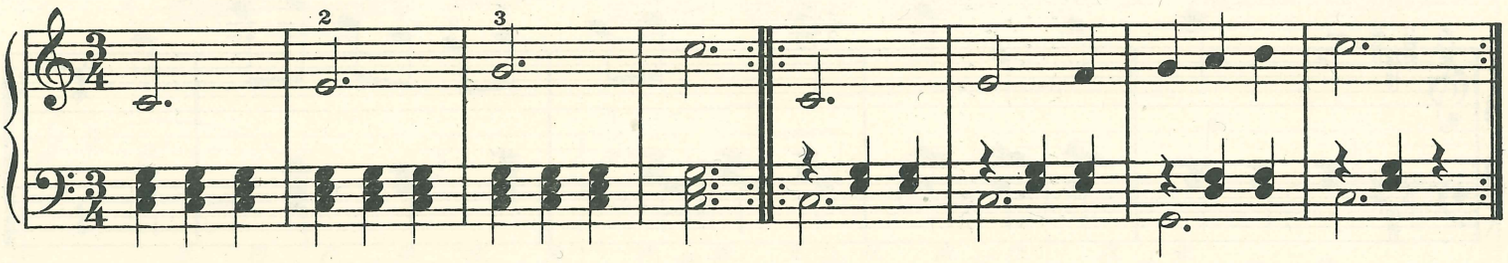
In B, Es, As Dur.

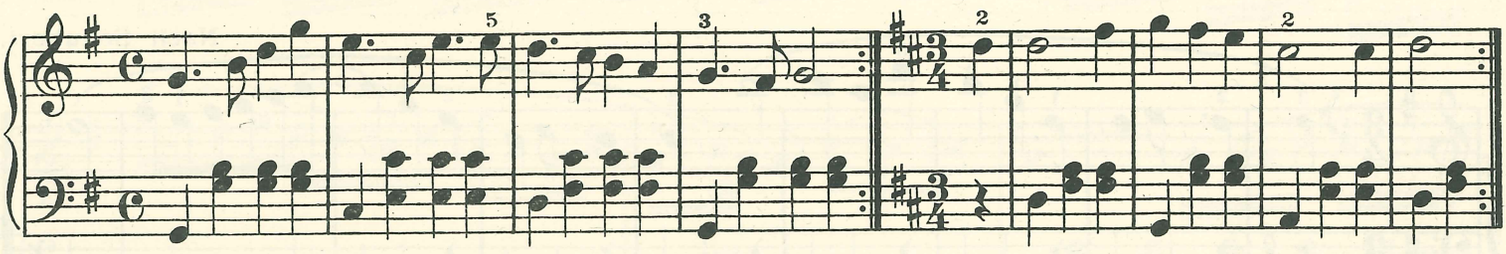




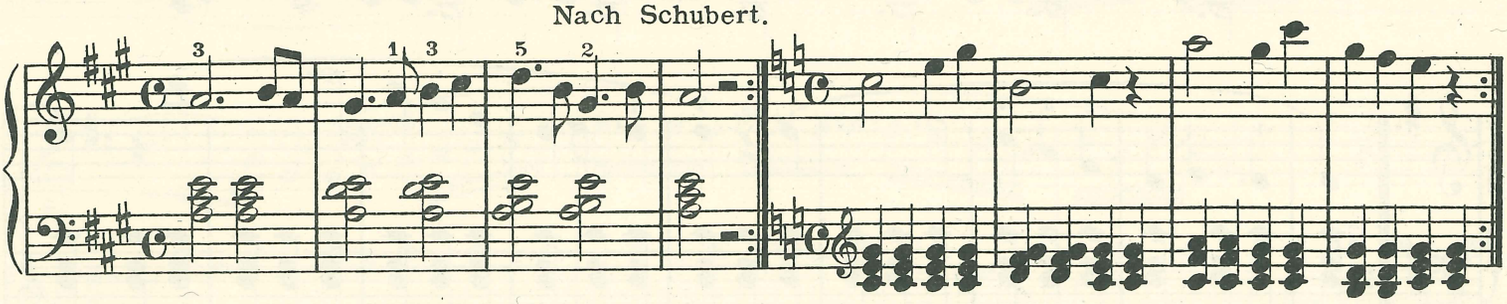
Ungebrochene und gebrochene Akkorde in der linken Hand.

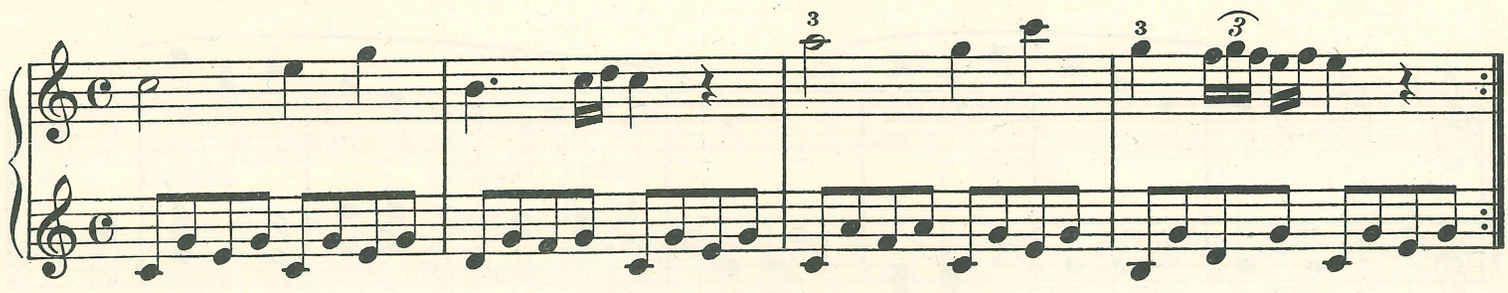
Rechte Hand legato, linke Hand non legato.



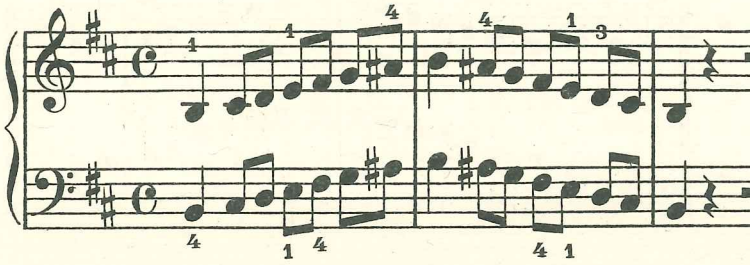


Nach Schubert.

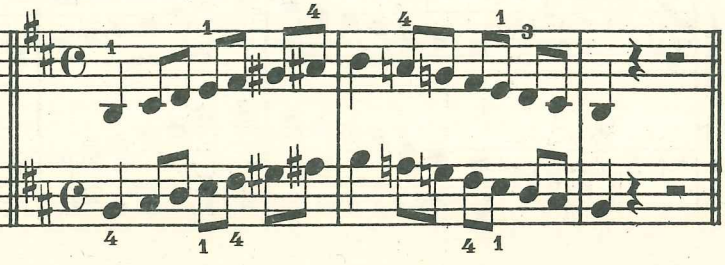




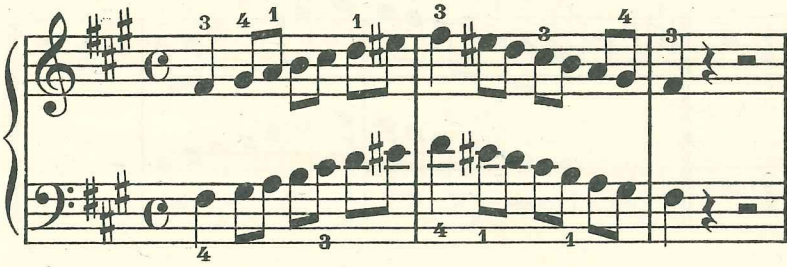
h moll harm.



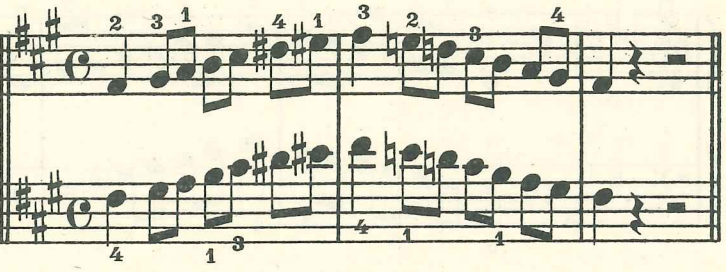
h moll mel.



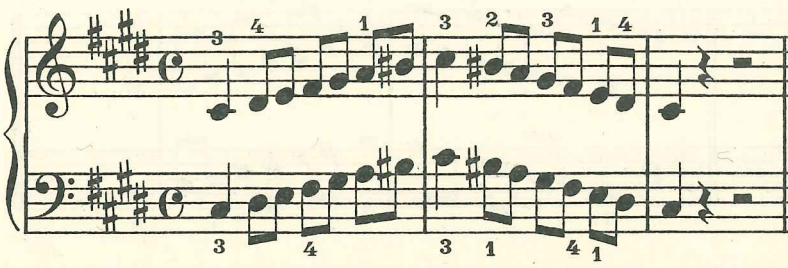
fis moll harm.



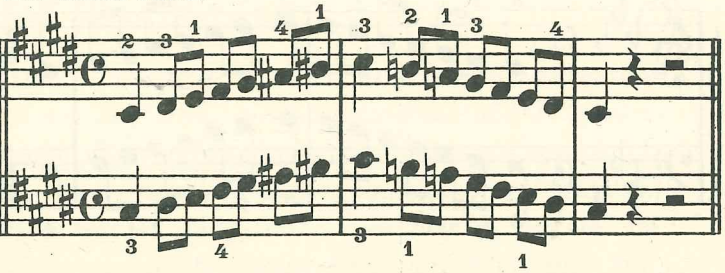
fis moll mel.



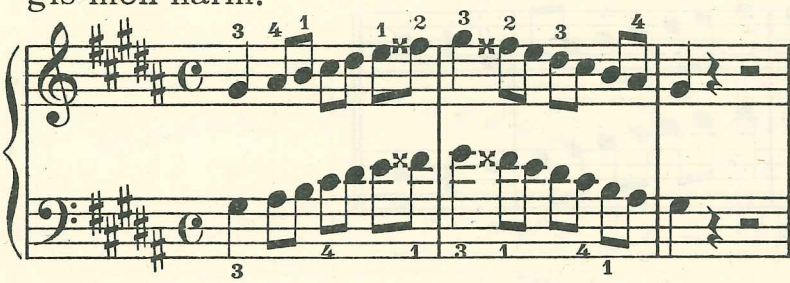
cis moll harm.



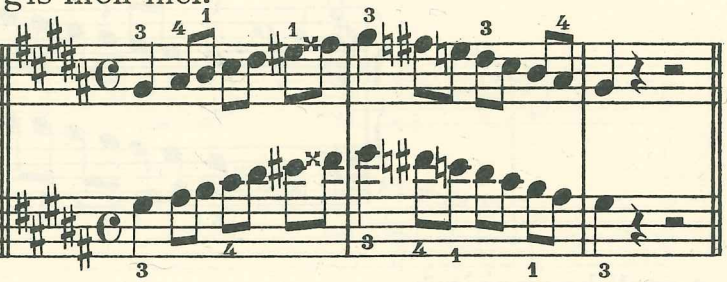
cis moll mel.



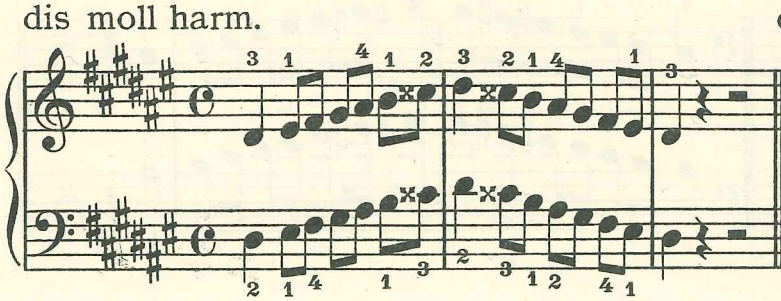
gis moll harm.



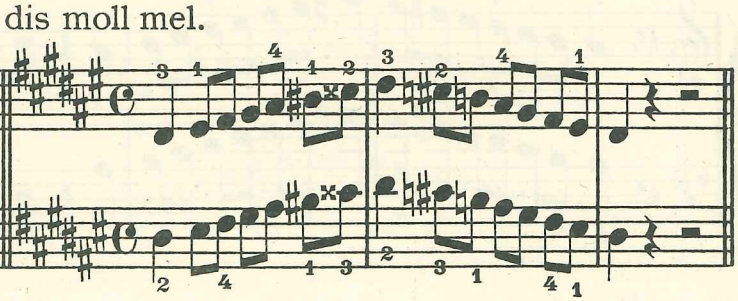
gis moll mel.



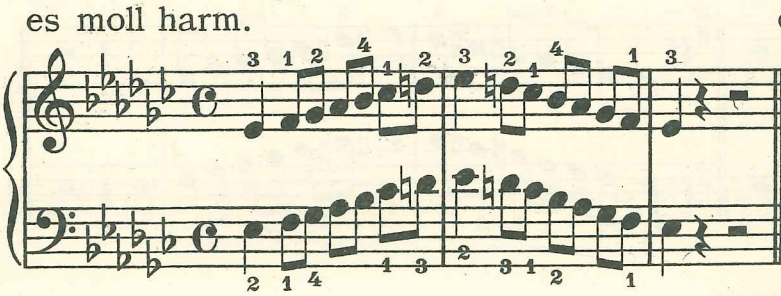
dis moll harm.



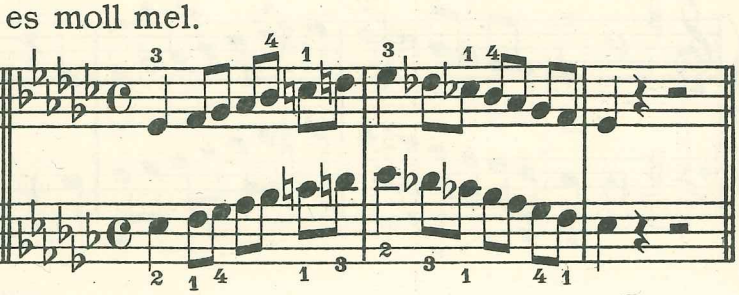
dis moll mel.



es moll harm.

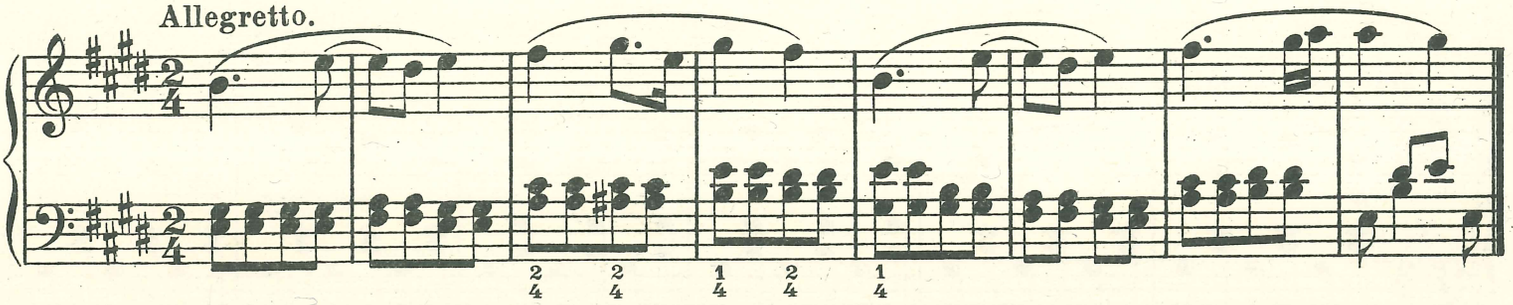


es moll mel.



Rechts streng legato mit schwerem Gewicht, links leichtes staccato.

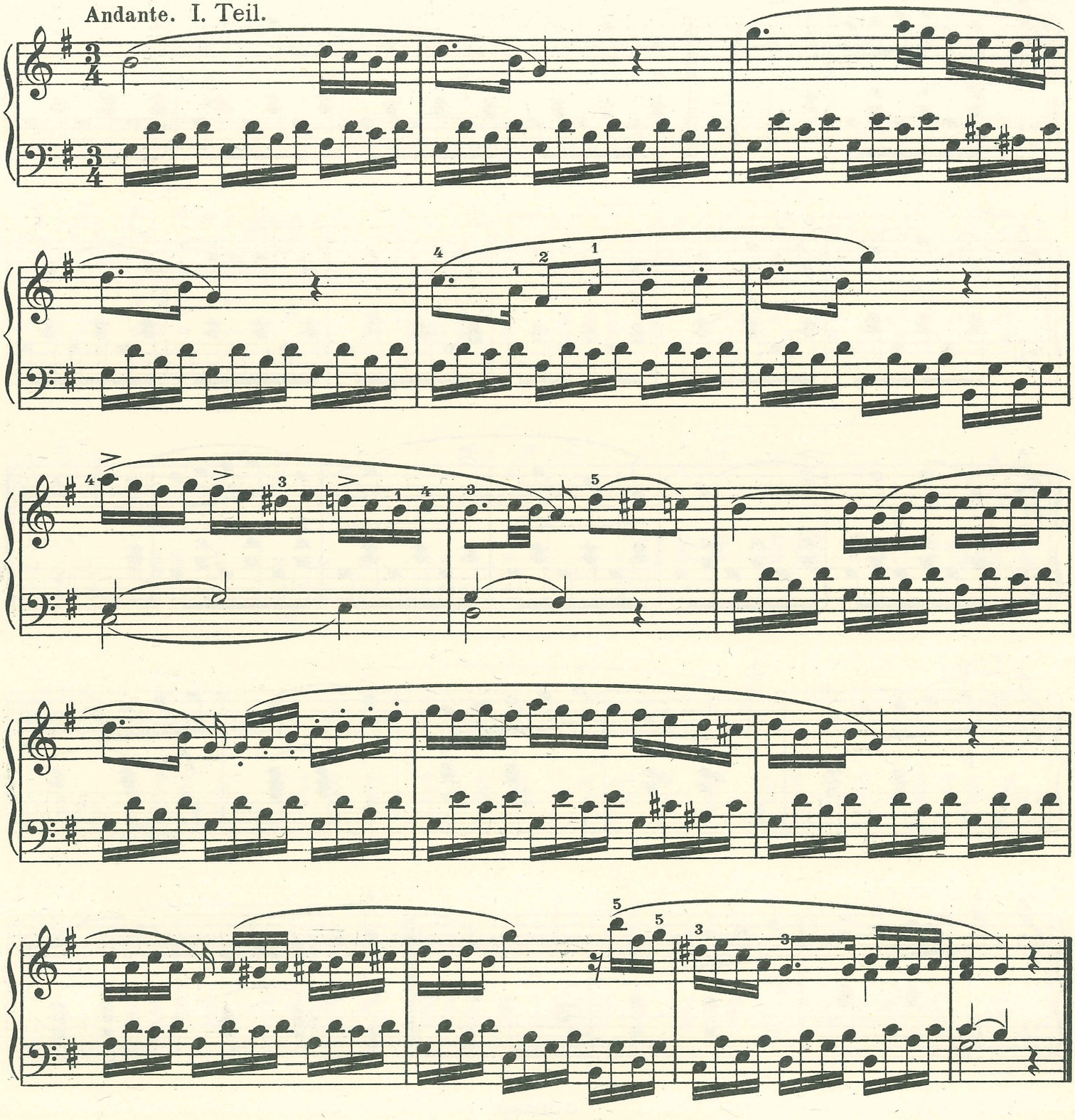
Allegretto.



Sonate C dur, II. Satz. I. Teil.

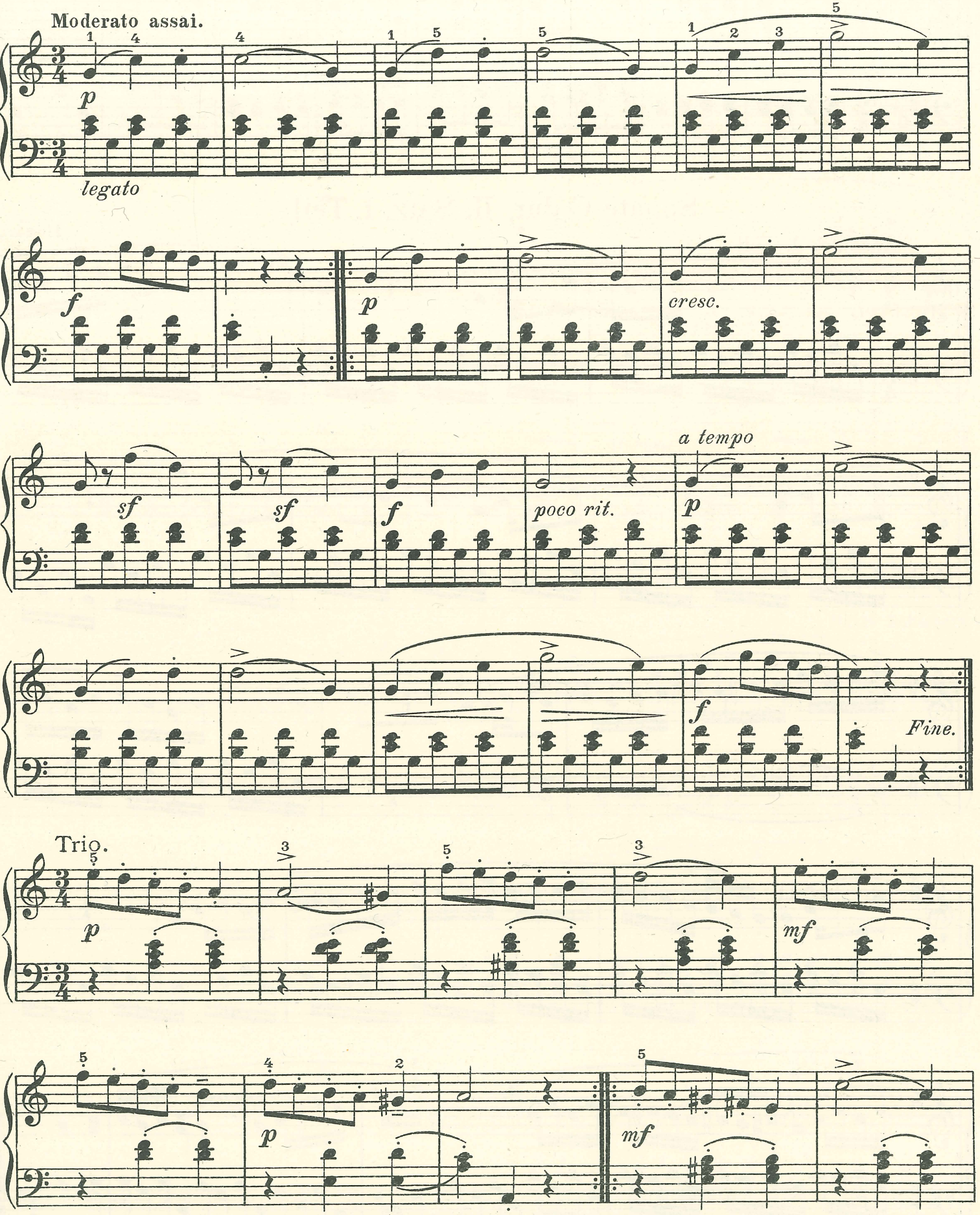
Mozart.

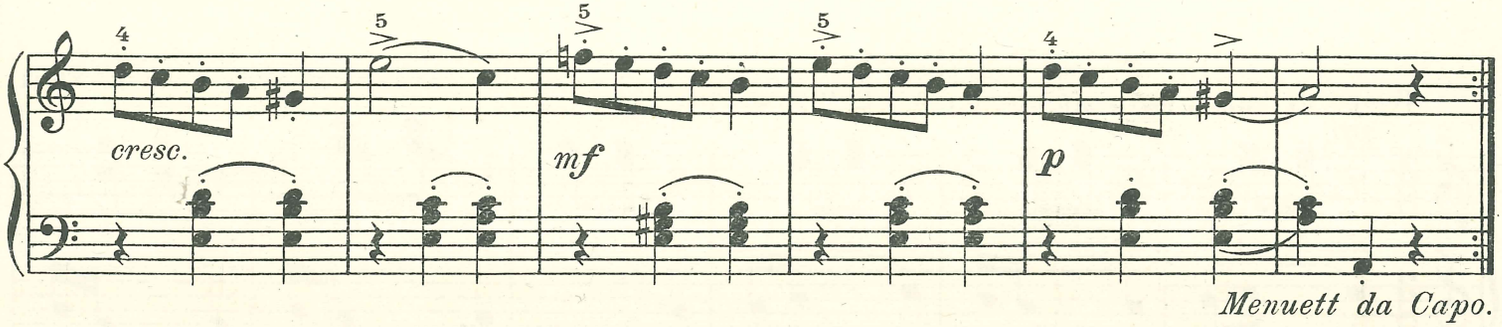
Andante. I. Teil.



Menuett.

Diabelli.

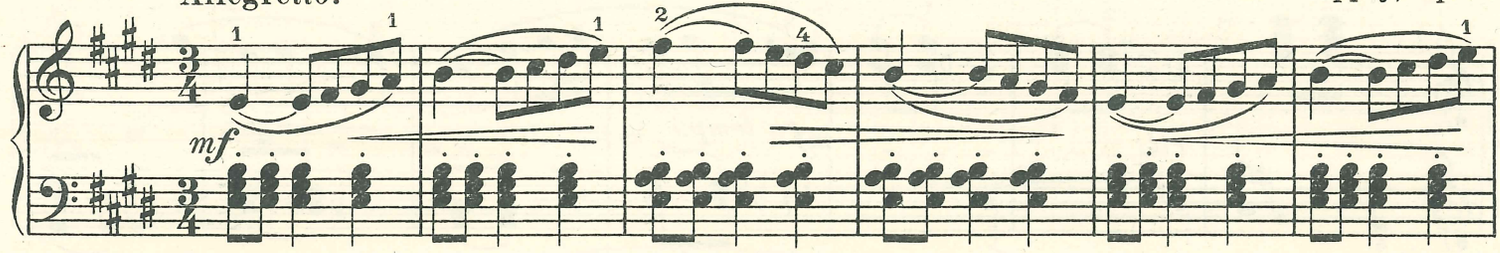


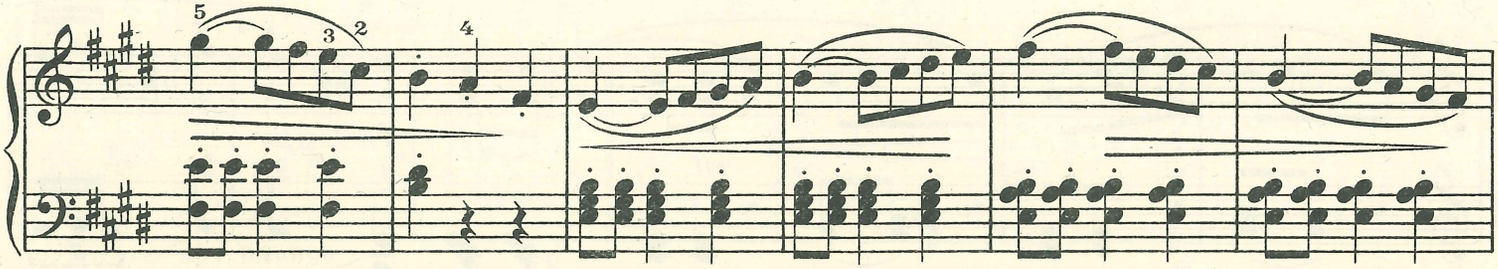


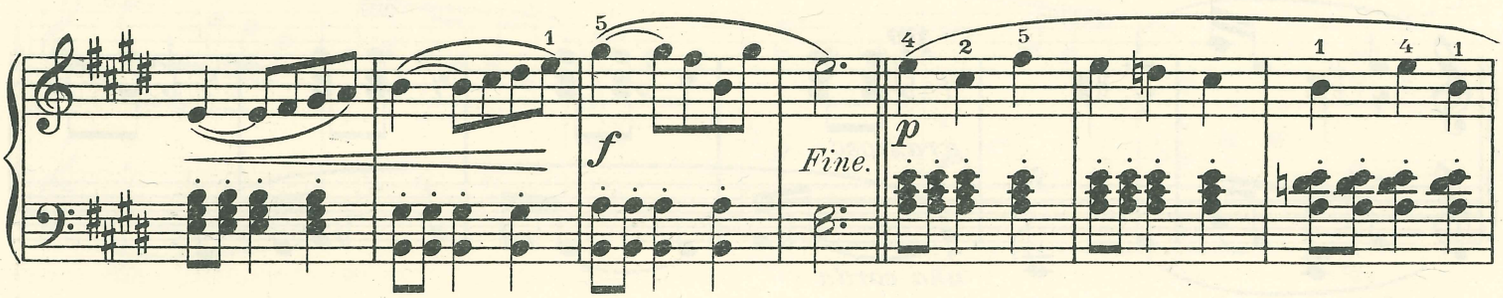
Menuett da Capo.

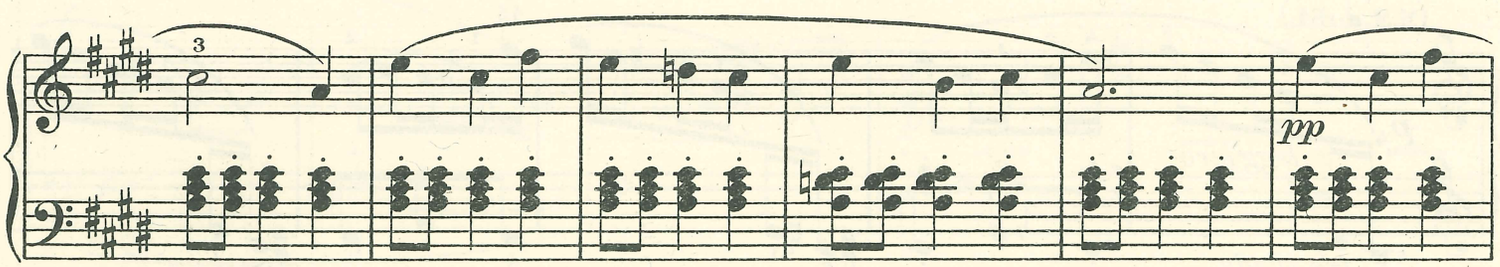
Allegretto.

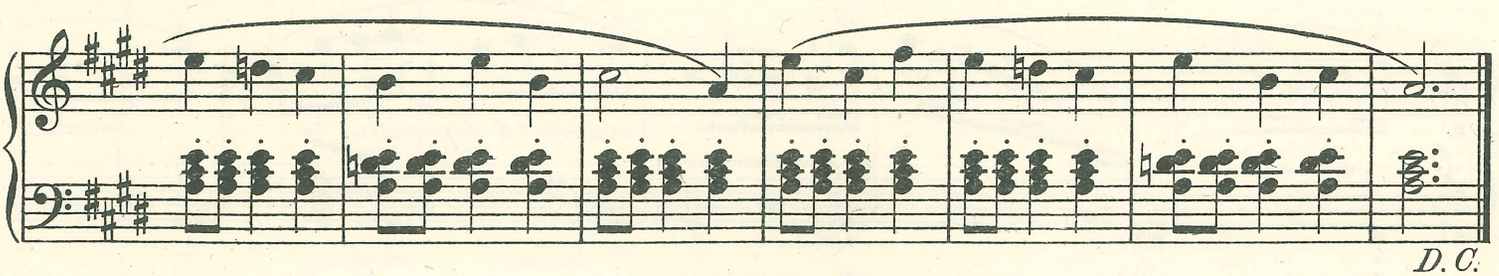
F. Le Couppey, Op. 17.





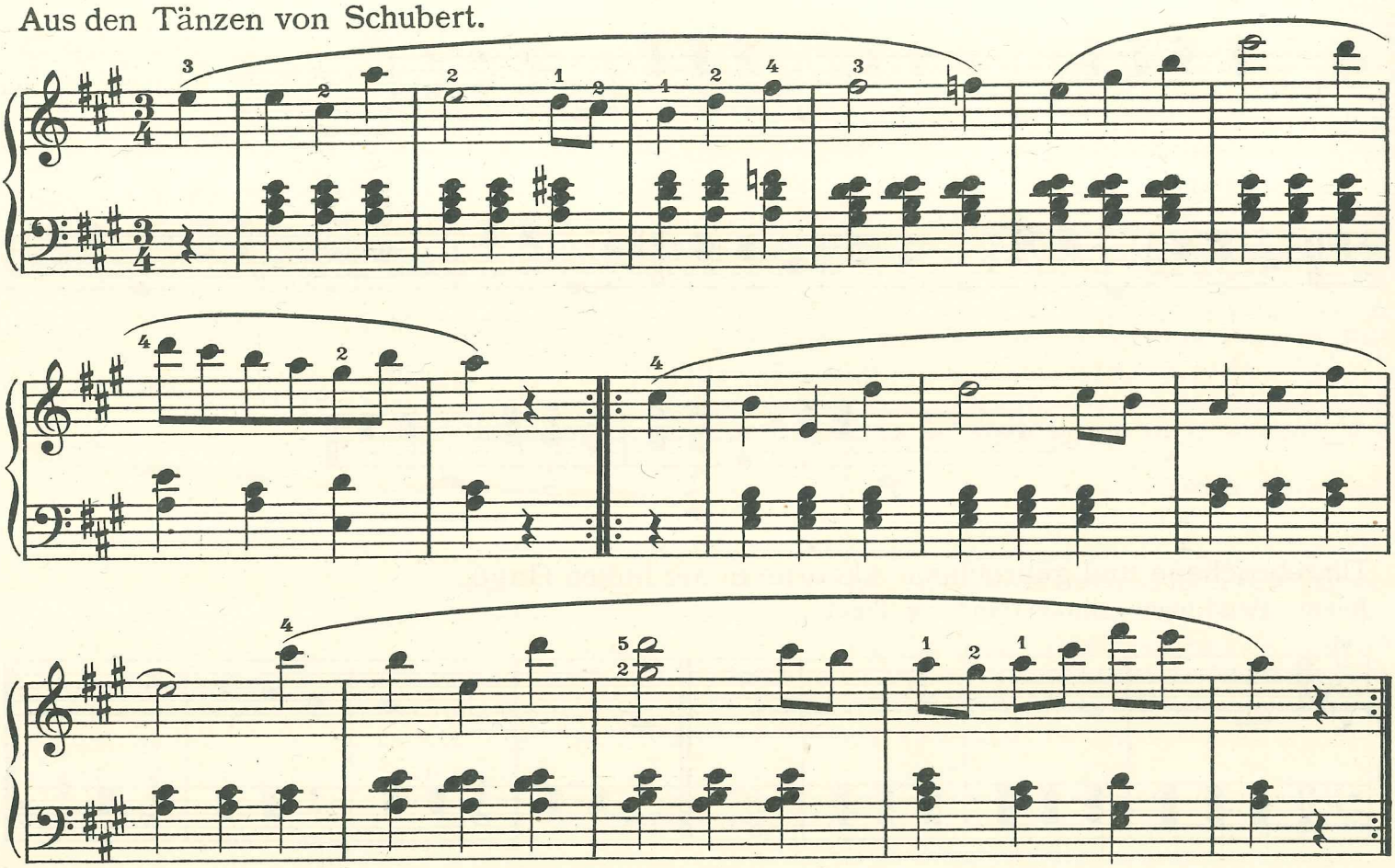






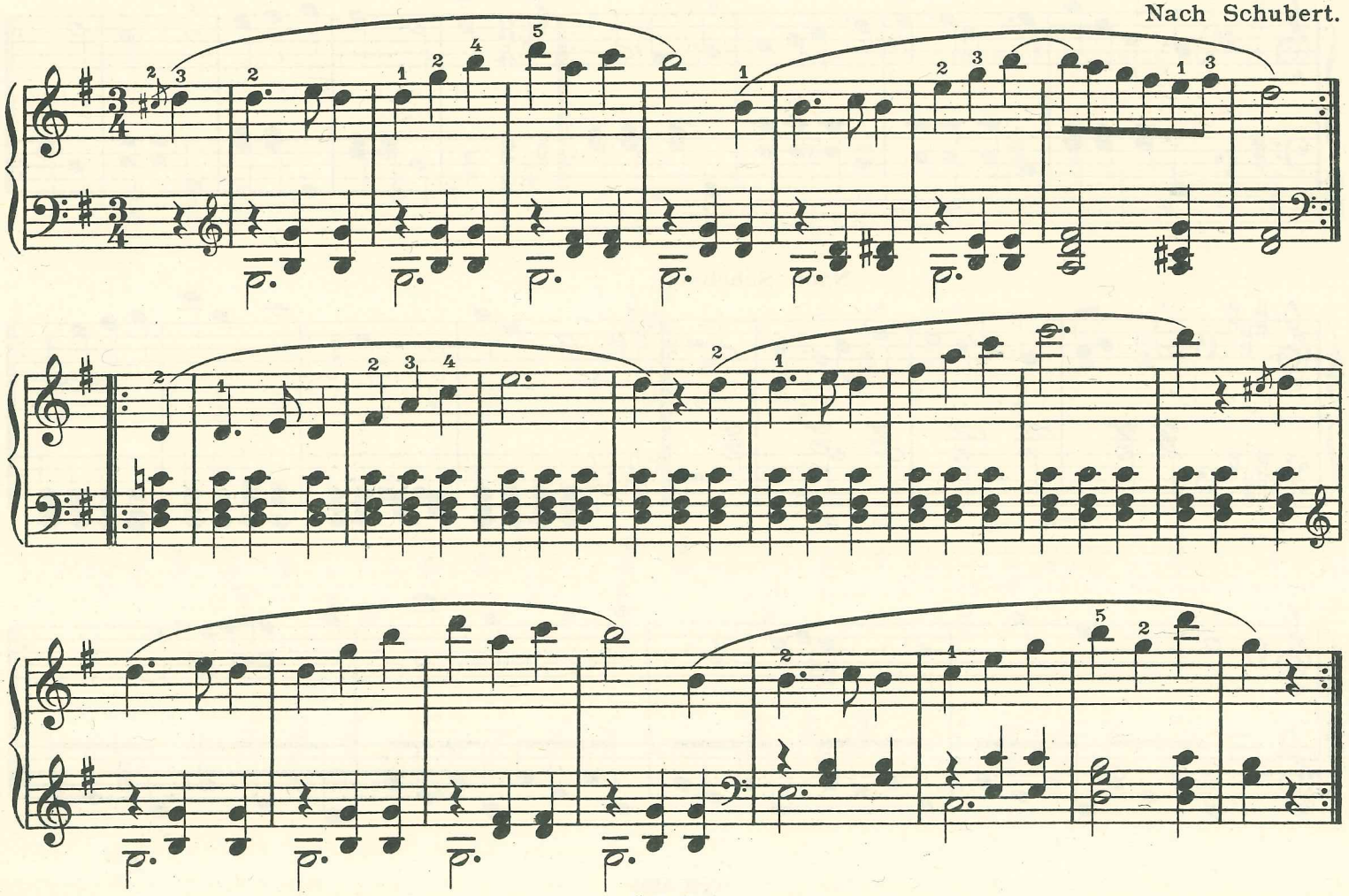
D.C.

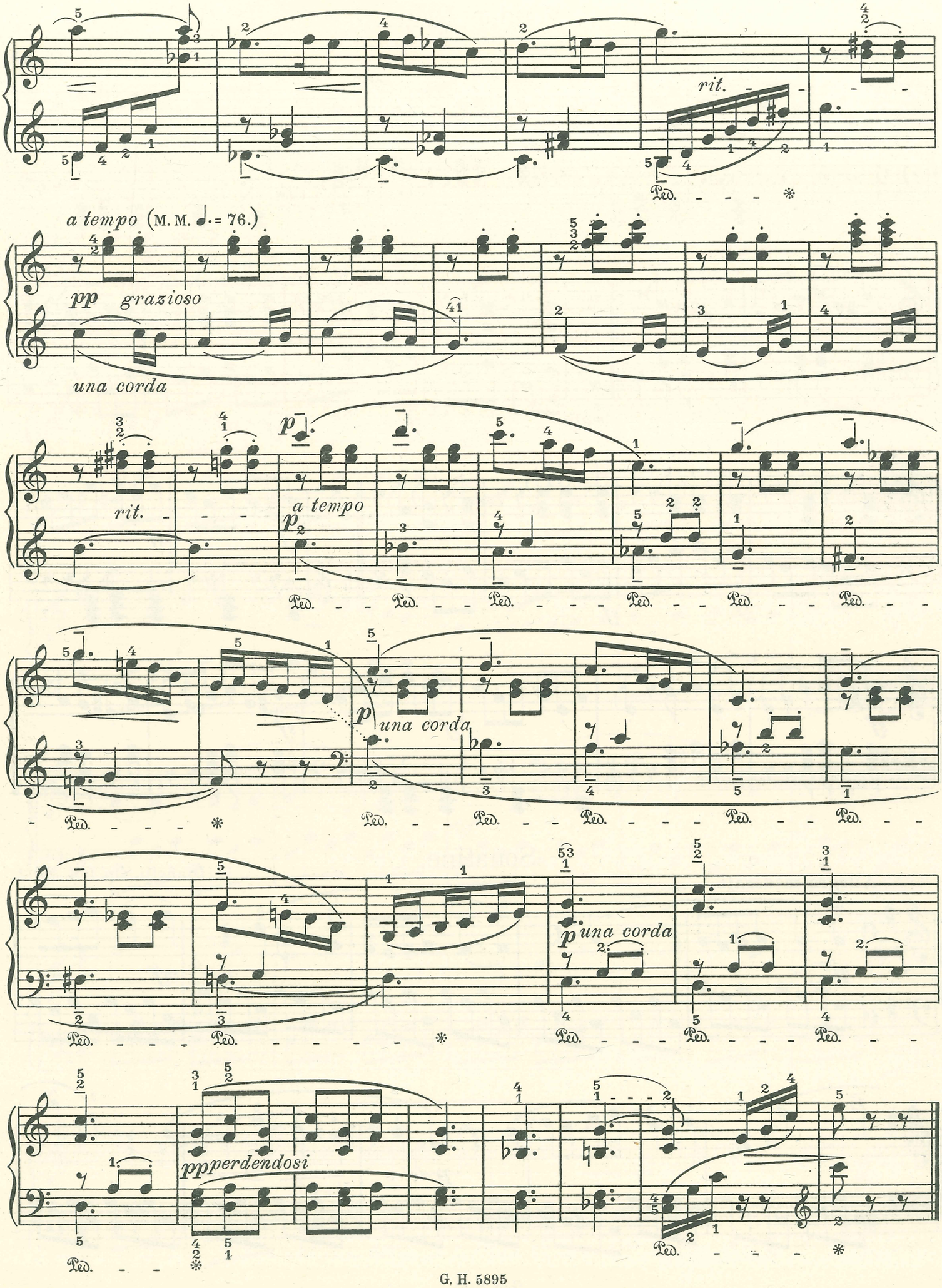
Aus den Tänzen von Schubert.



N. B. In diesen drei Stücken die linke Hand erst allein bis ein korrektes Spiel erreicht ist.

Nach Schubert.

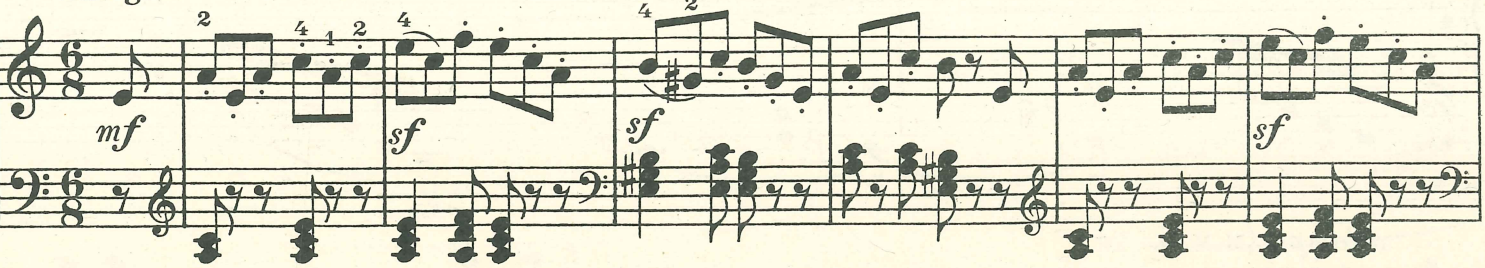


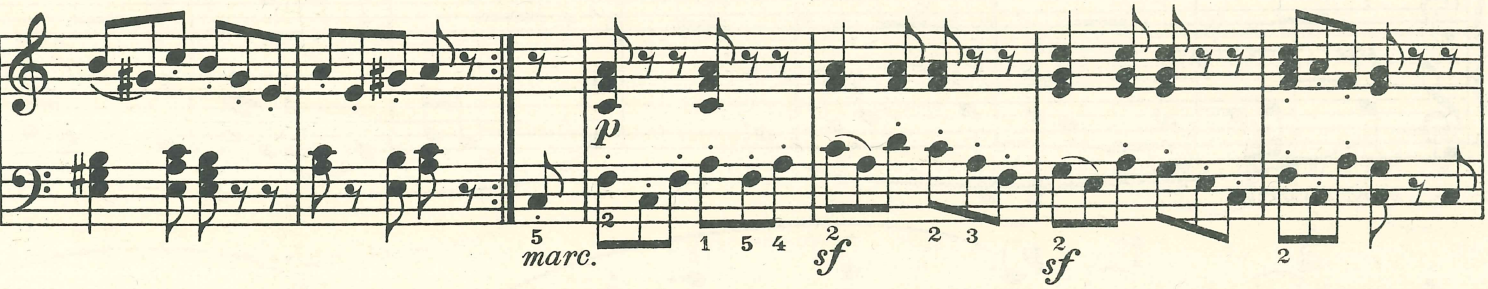

rit.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
a tempo (M. M. ♩. = 76.)
pp grazioso
una corda
rit.
p
a tempo
p
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
p una corda
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
p una corda
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
ppperdendosi
Ped. * Ped. *

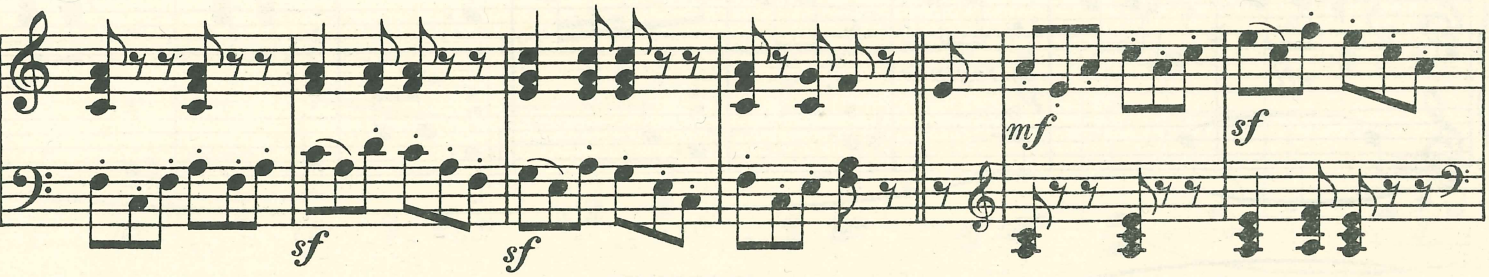
Wilder Reiter.

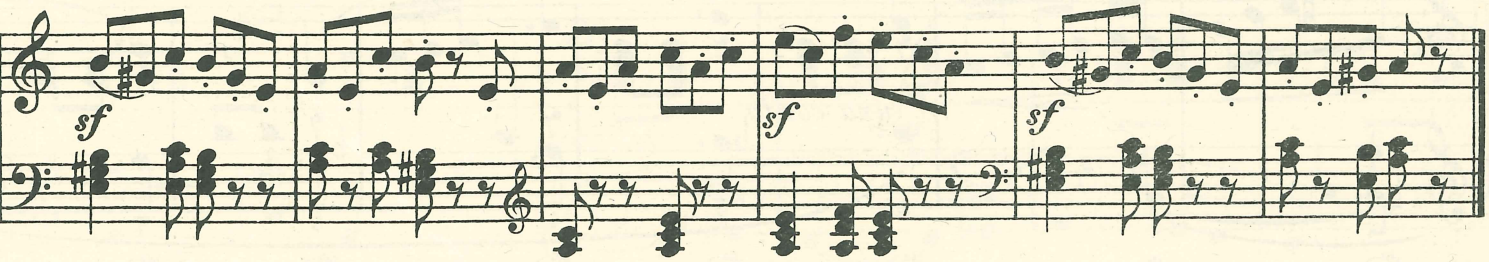
Schumann, Op. 68.

Allegro.





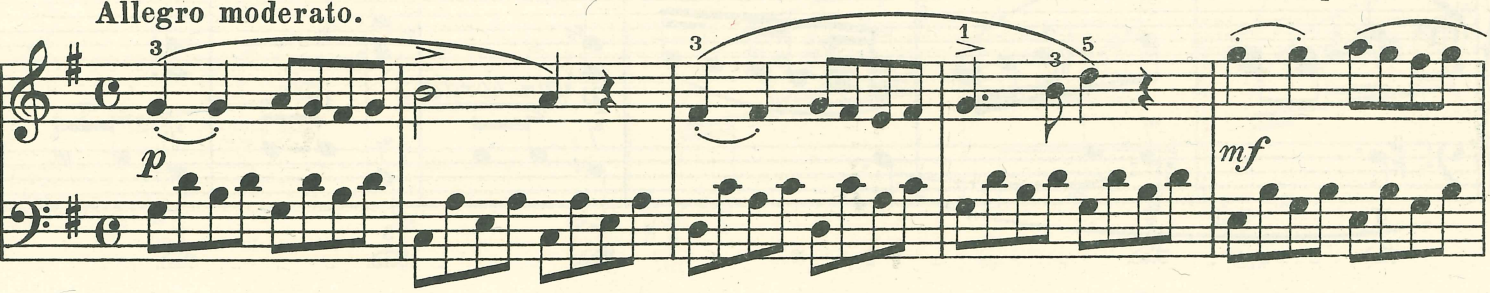


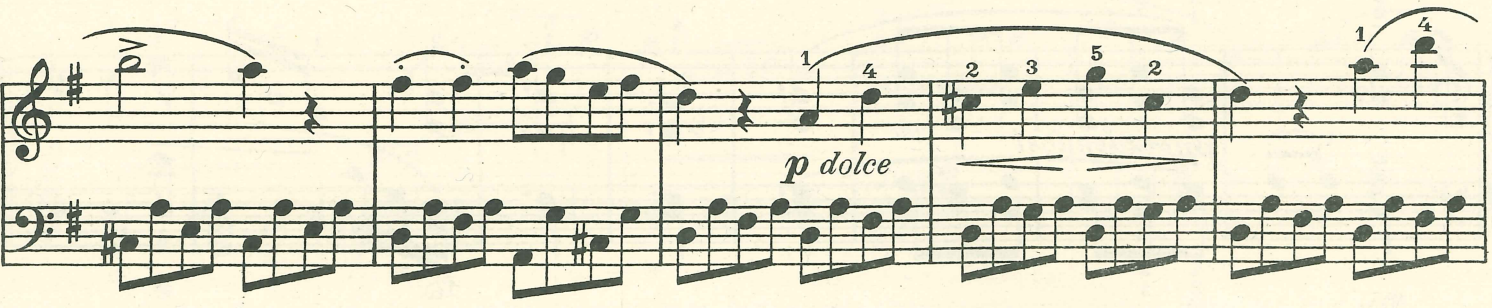


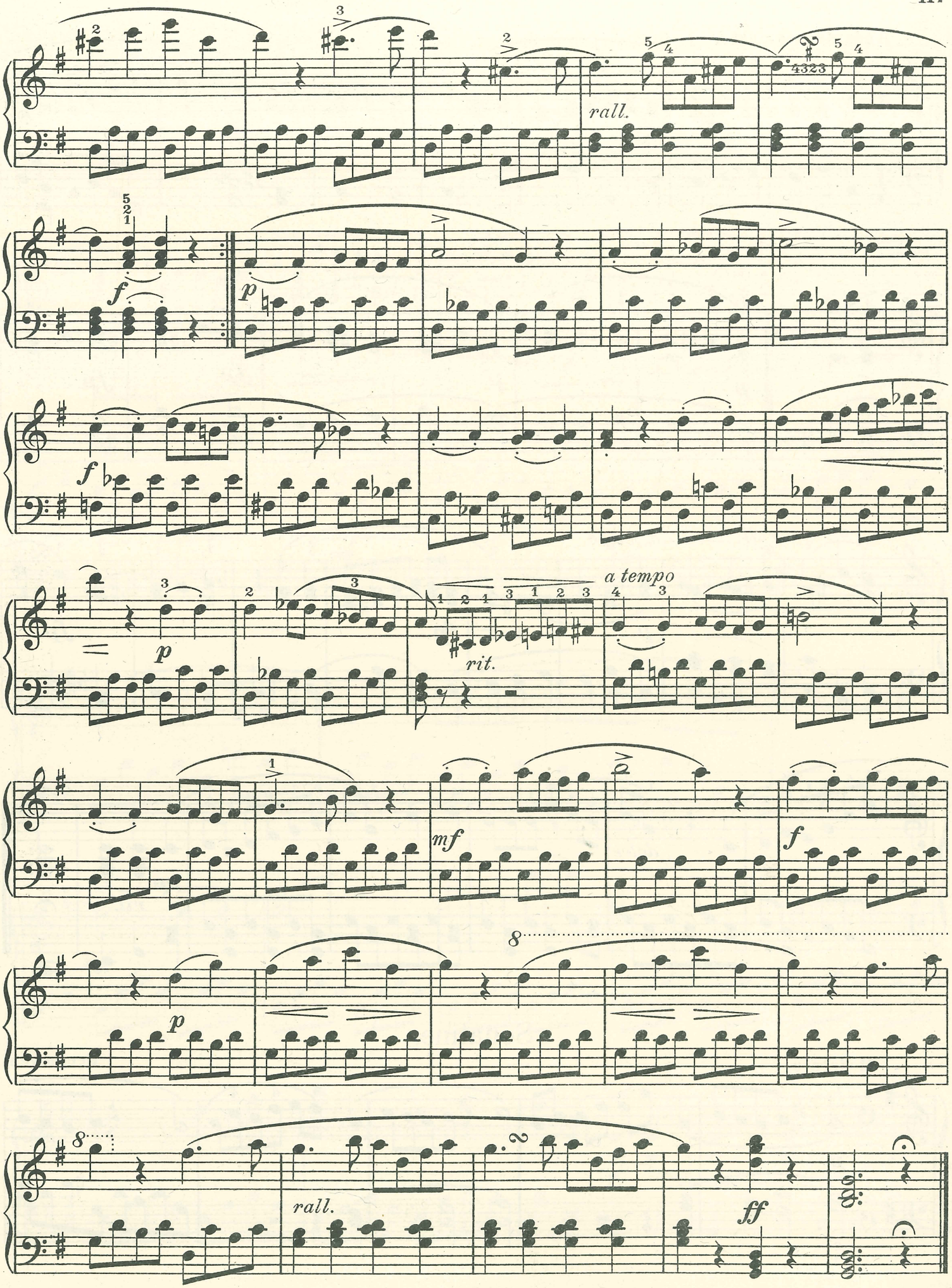
Sonatine.

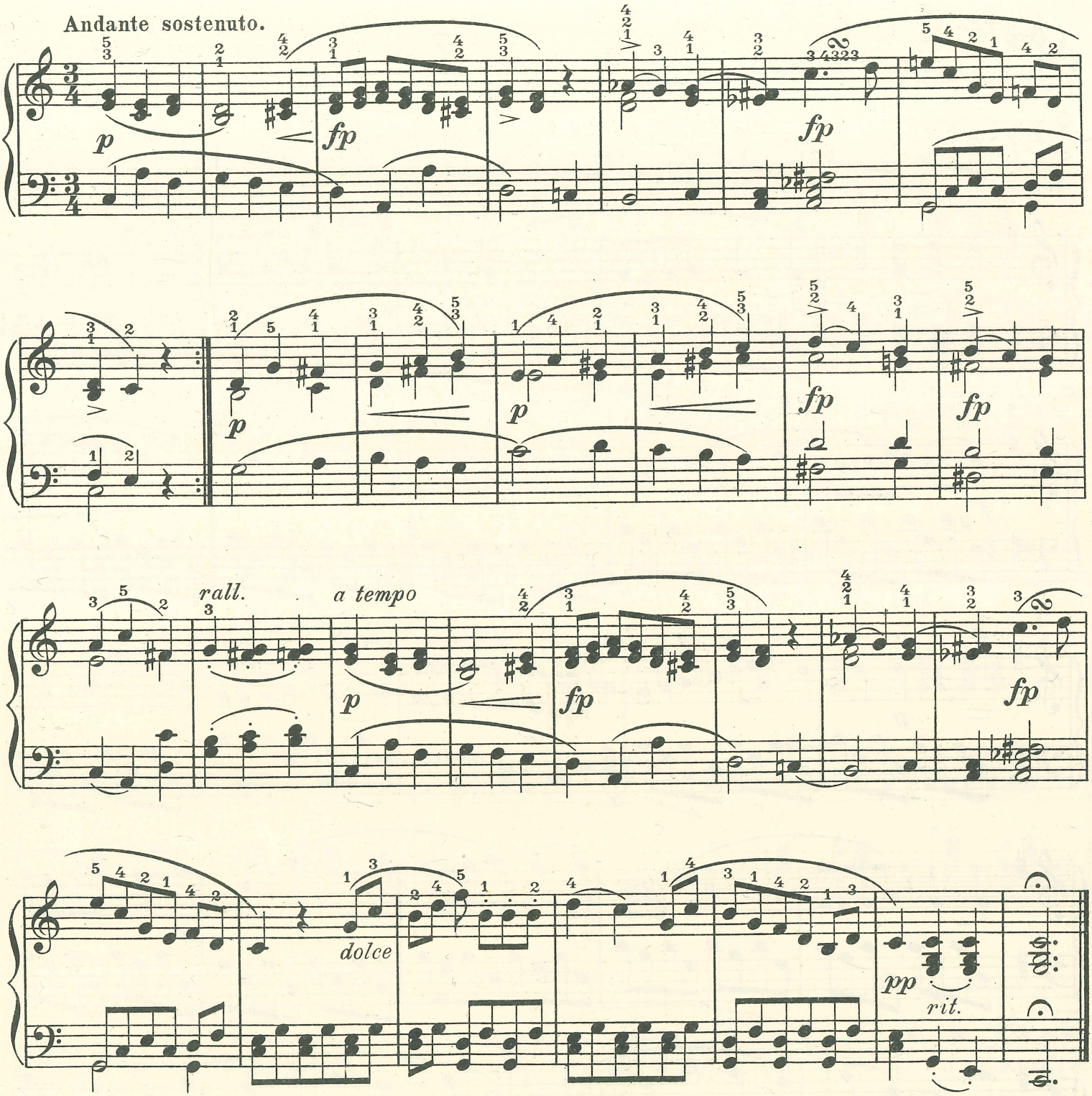
Diabelli, Op. 168 No 2.

Allegro moderato.



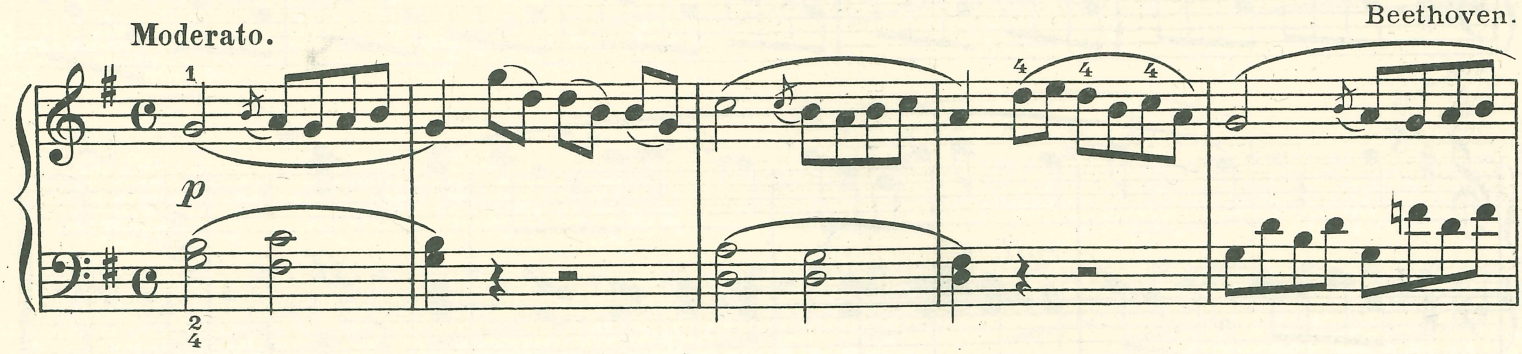


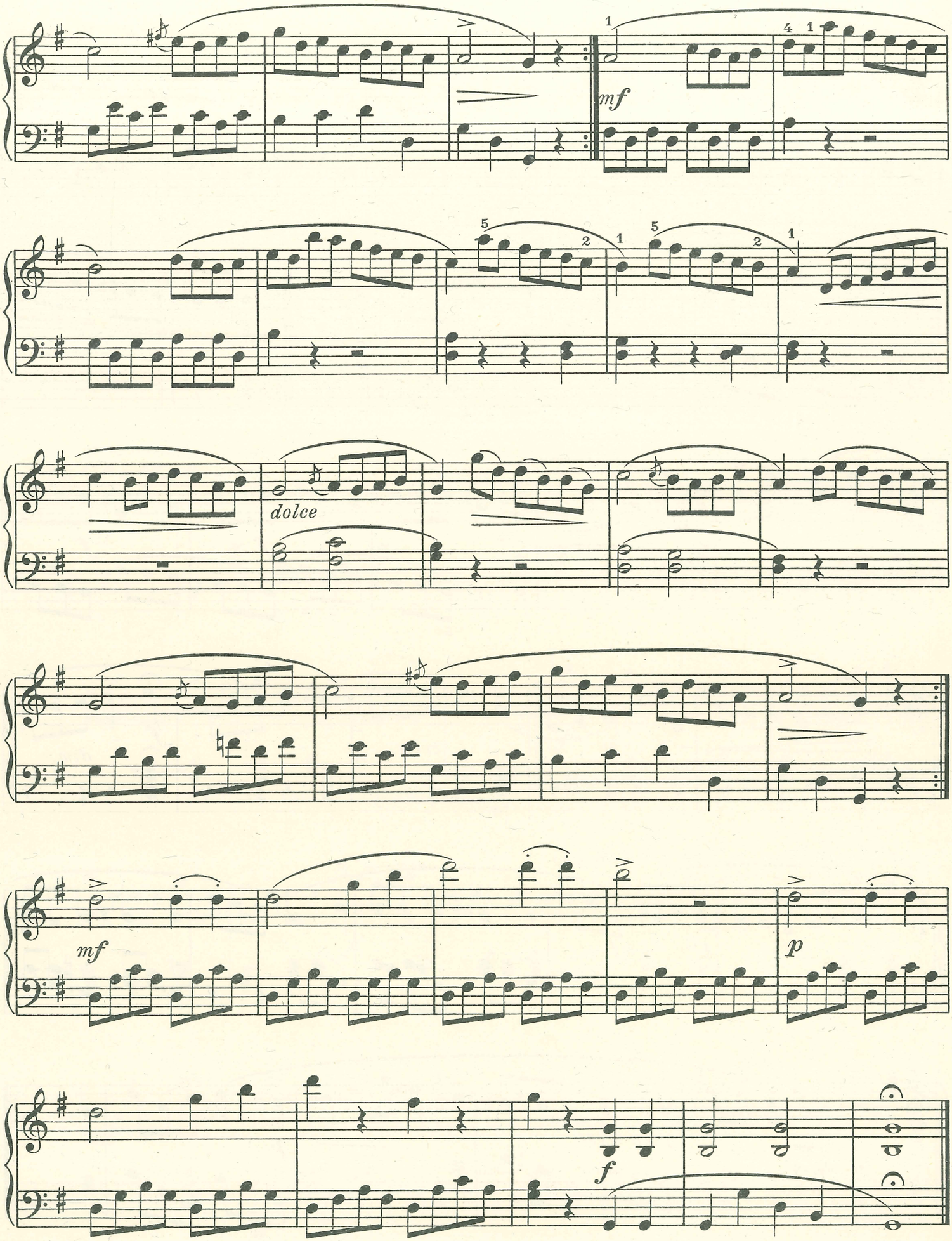

rall.
4323
f
p
f
p
rit.
a tempo
mf
f
p
8
8
rall.
ff



Sonatine.

Beethoven.

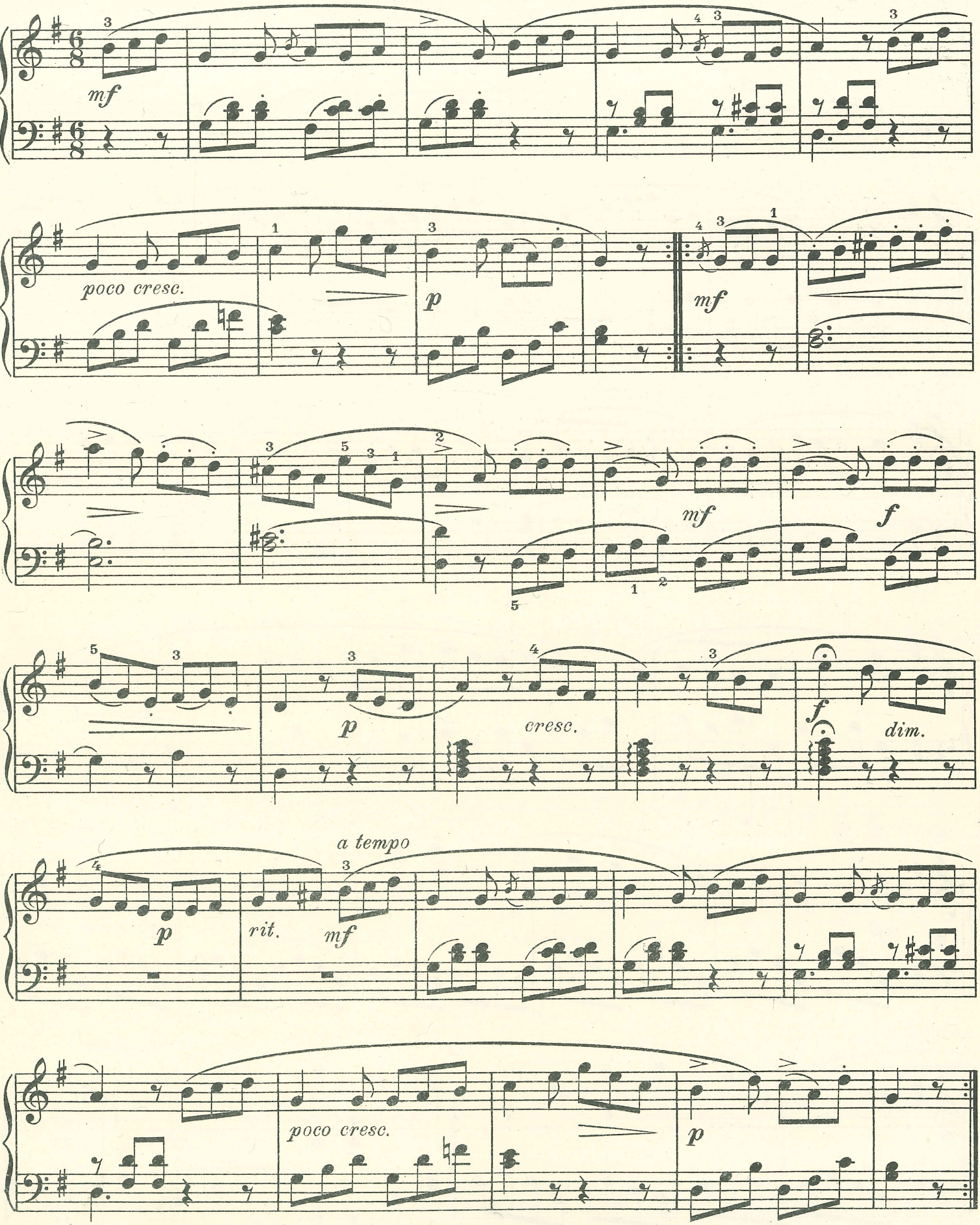


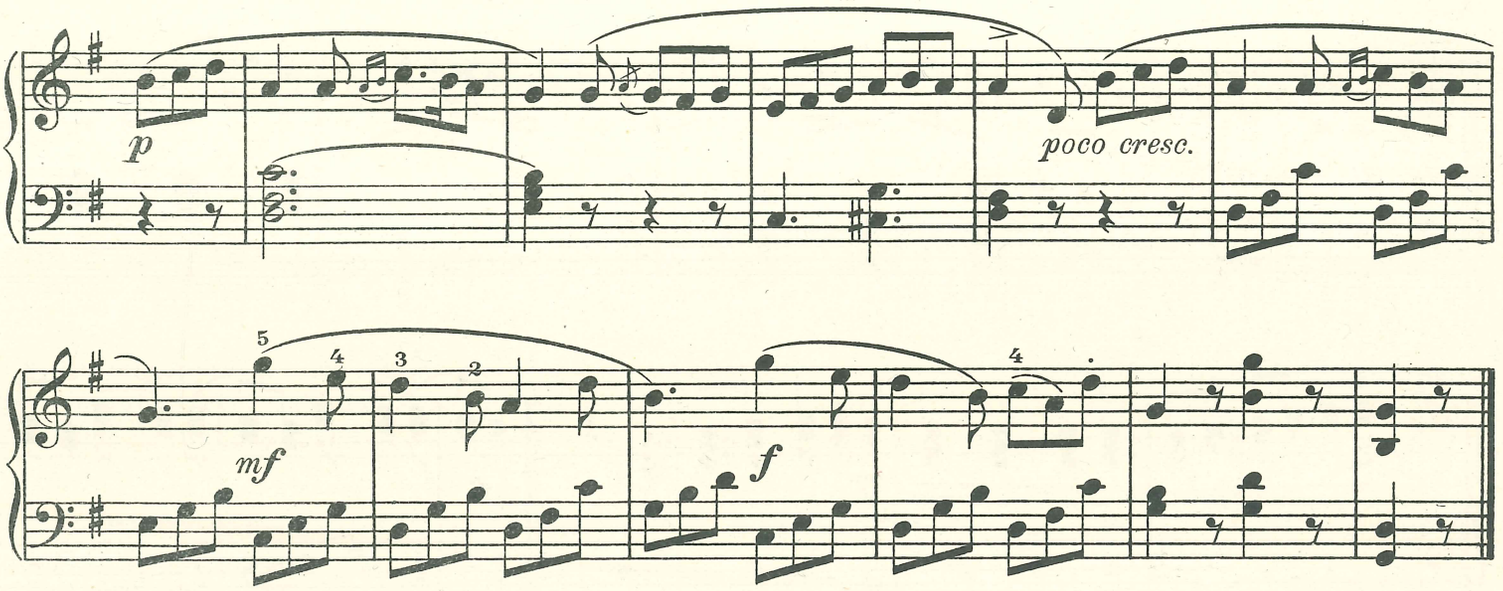

mf
dolce
mf
p
f

Romanze.

(II. Satz.)

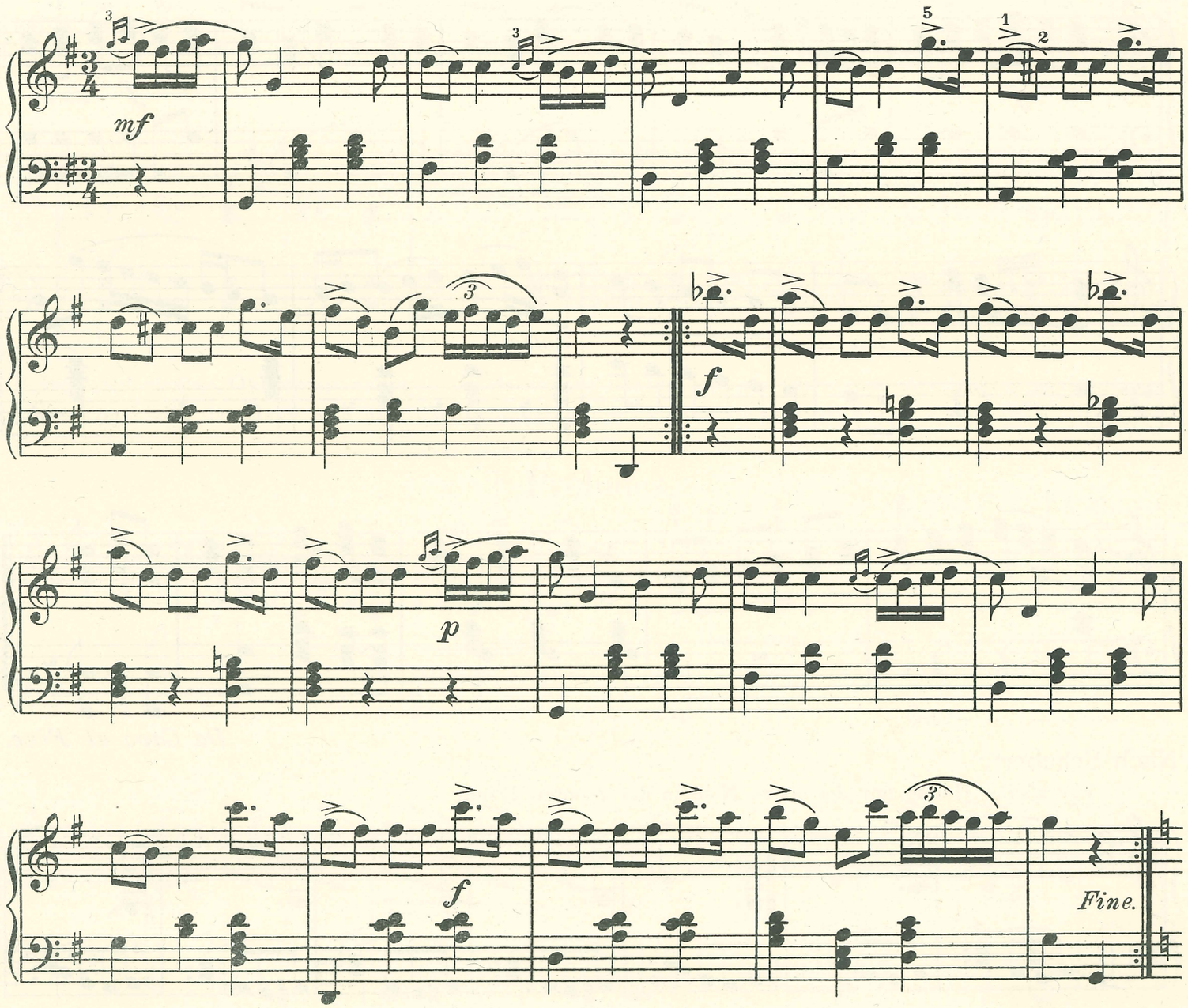
Beethoven.

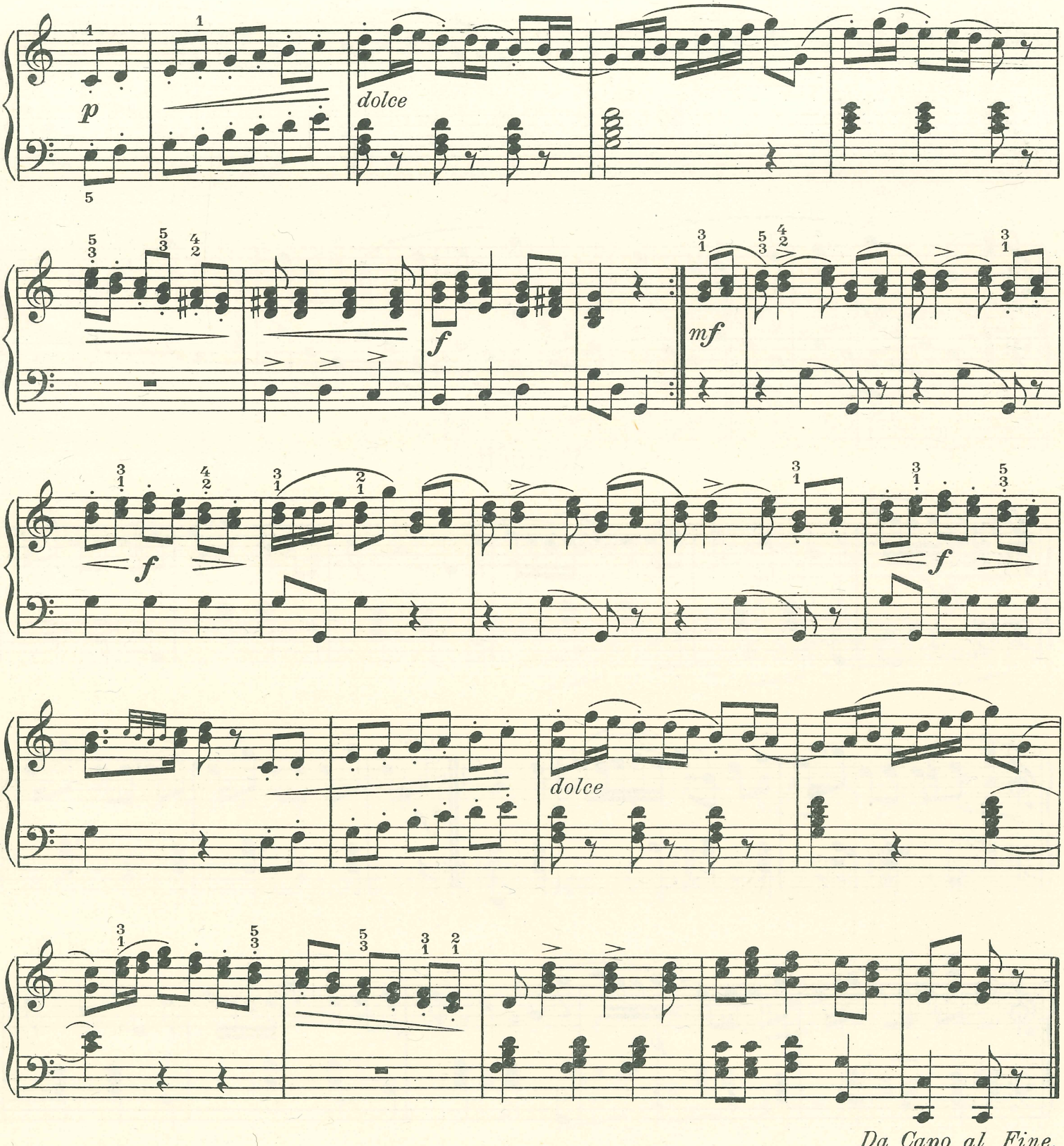




Menuett.

L. Boccherini.

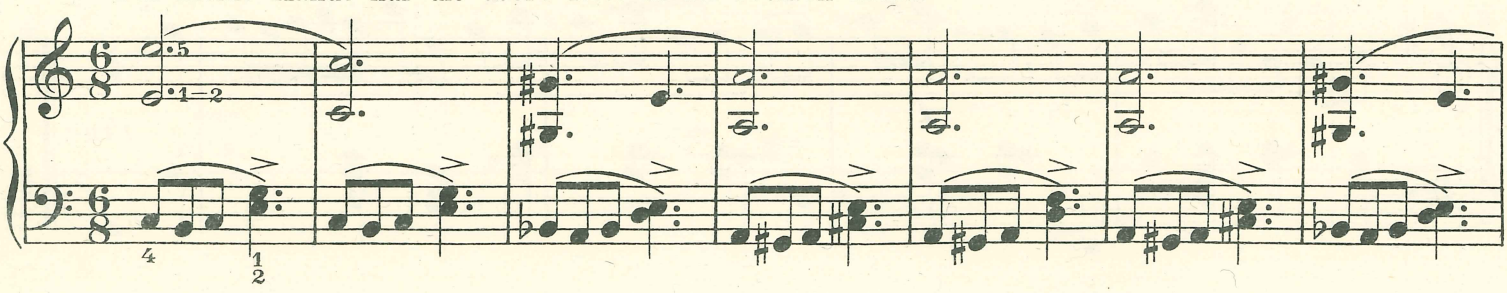


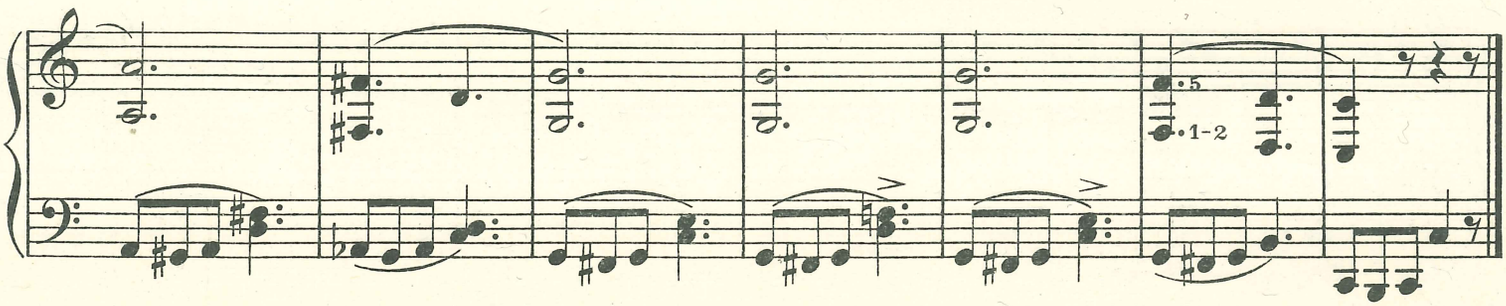


Da Capo al Fine.

Nach Schubert.

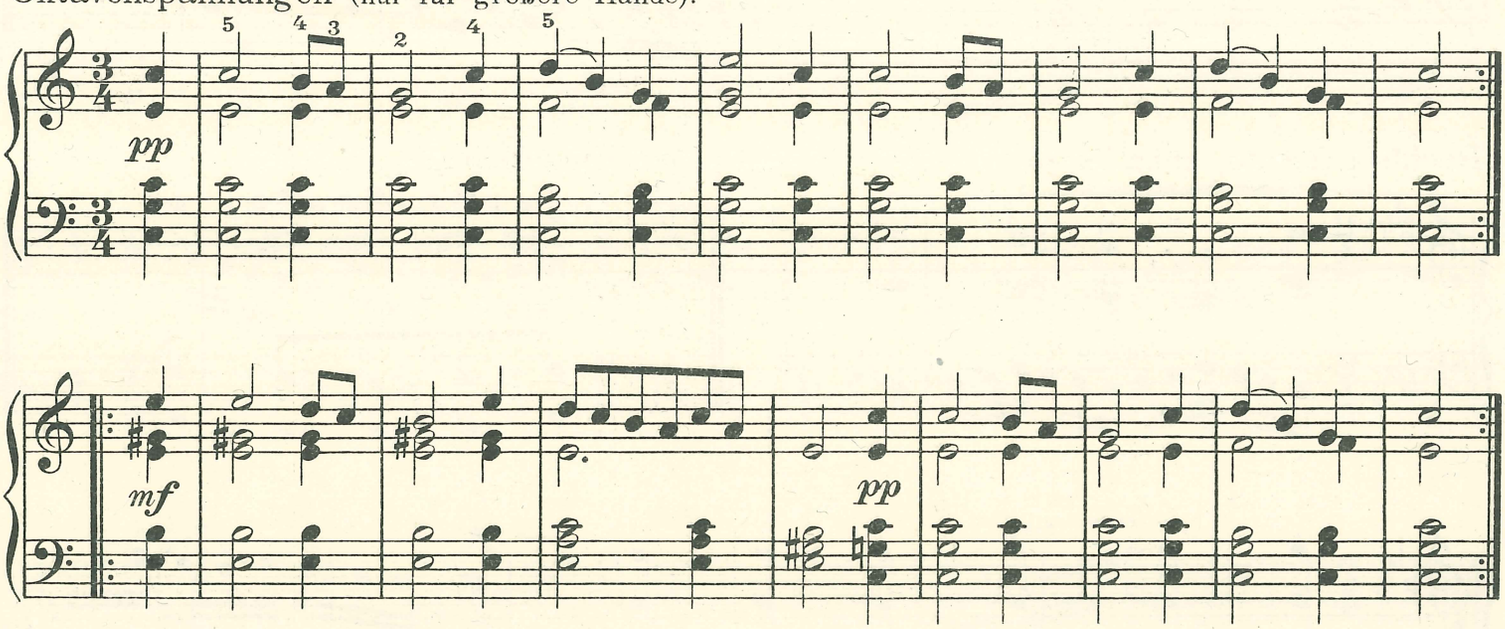
Für kleine Hände nur die obere Note in der rechten Hand.





N.B. Die Figuren der linken Hand ziehen die Aufmerksamkeit von der rechten Hand ab. Man muß deshalb sehr darauf halten, daß das Gewicht des rechten Arms während der Dauer der gehaltenen Noten stets wirksam bleibt.

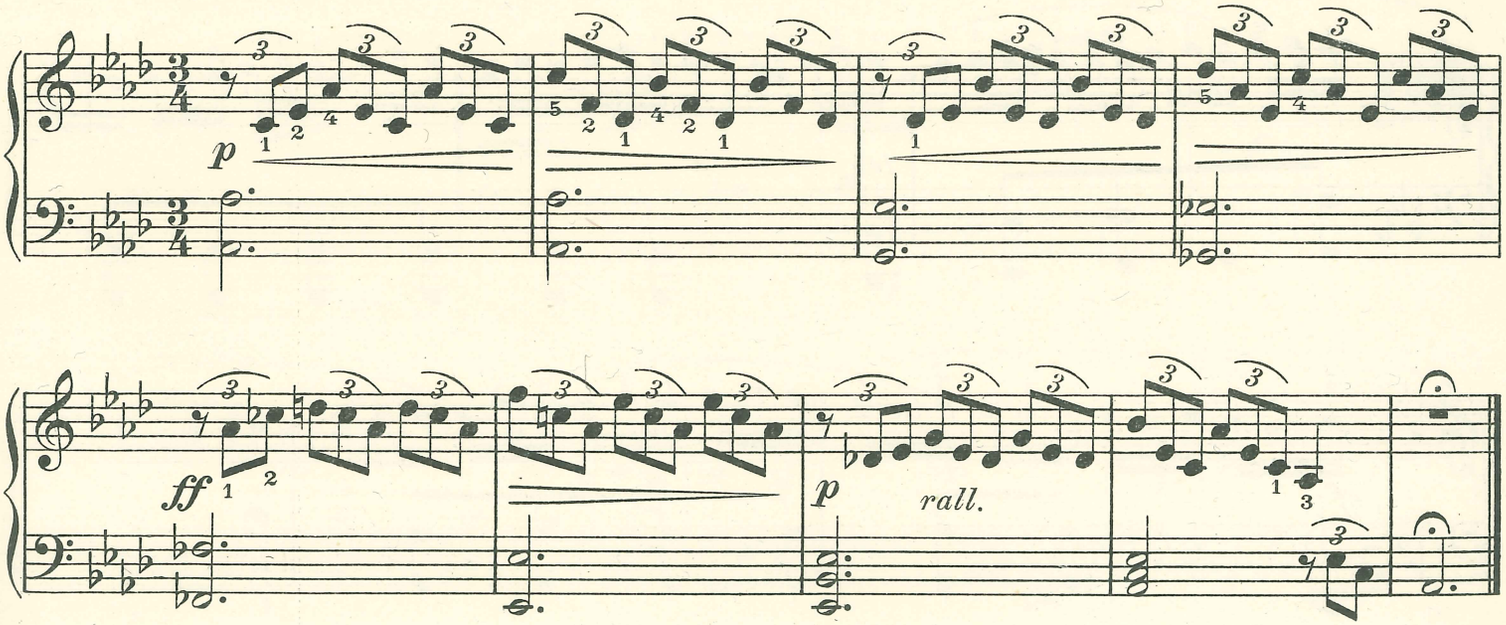
Oktavenspannungen (nur für größere Hände).

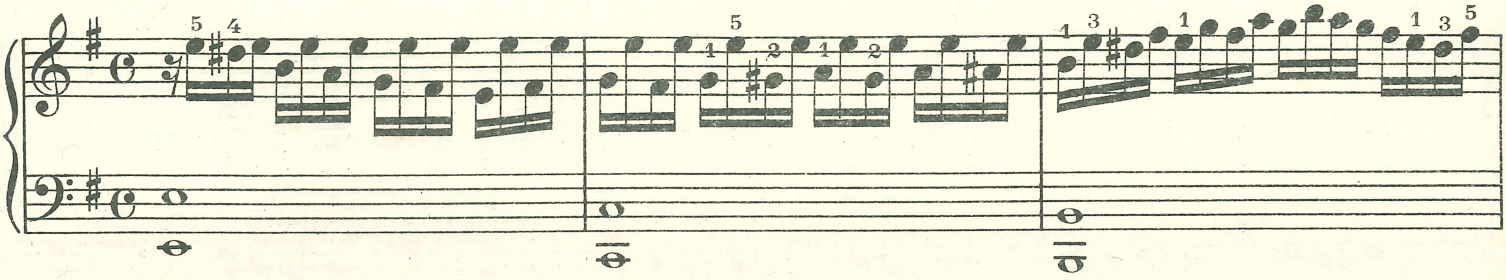


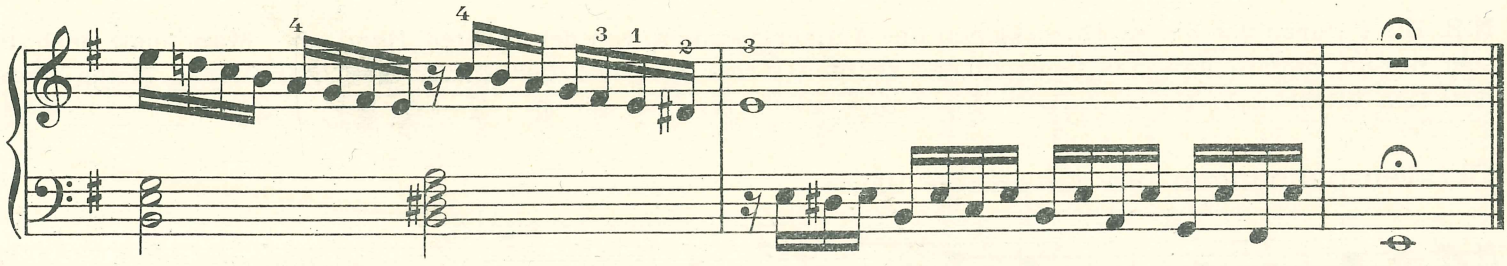
N.B. Bei wiederholten Oktavenspannungen ist darauf zu achten, daß zwischen zwei Anschlägen die Spannung der Hand nachläßt, die Hand sich also elastisch dehnt und wieder zusammenzieht.

2 Préludes.

Clementi.

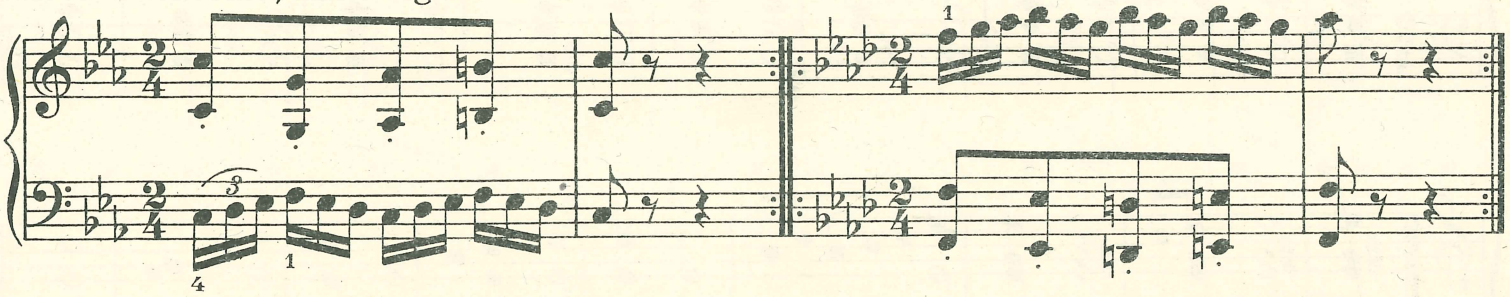


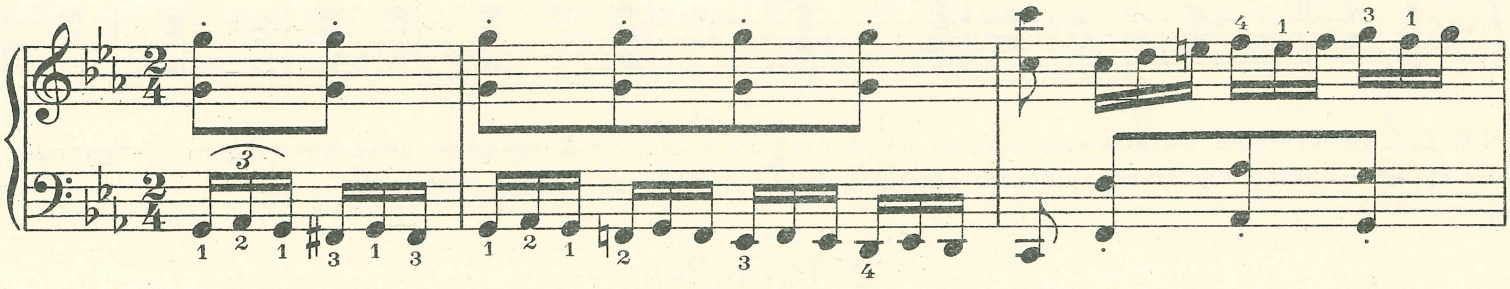


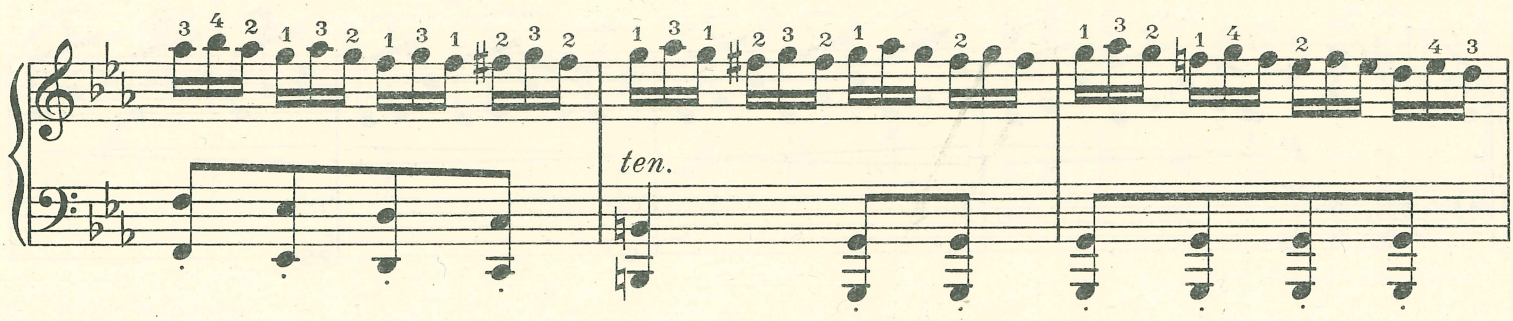


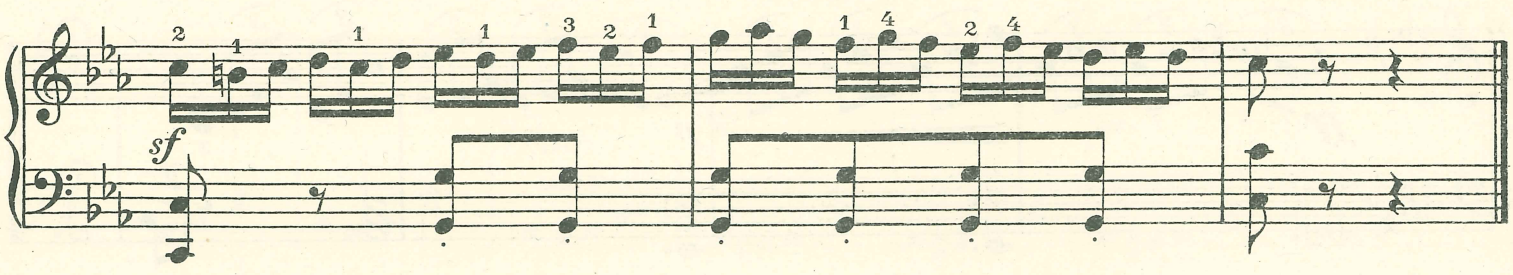
Rechts staccato, links legato.

Umgekehrt.





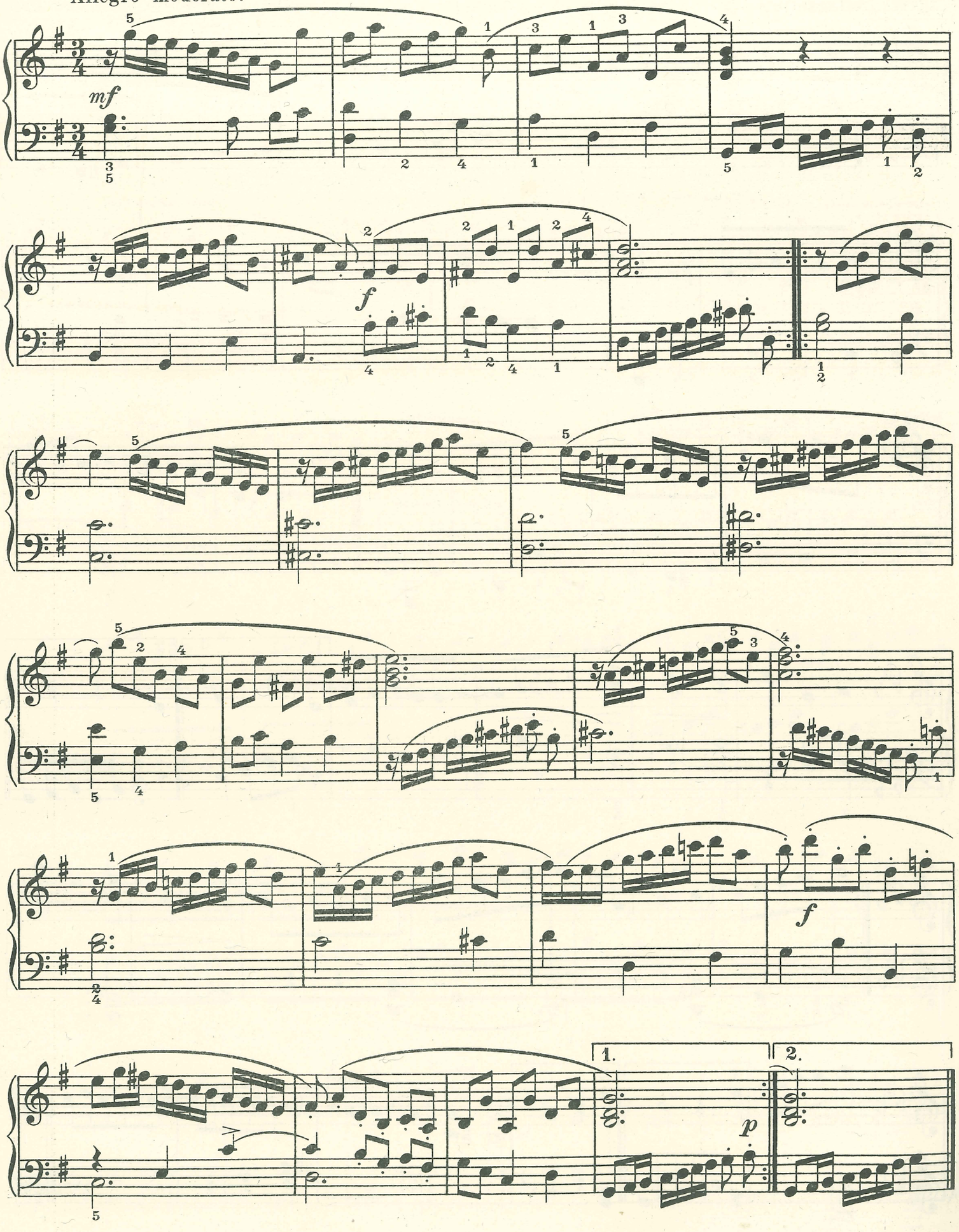




Präludium.

Allegro moderato.

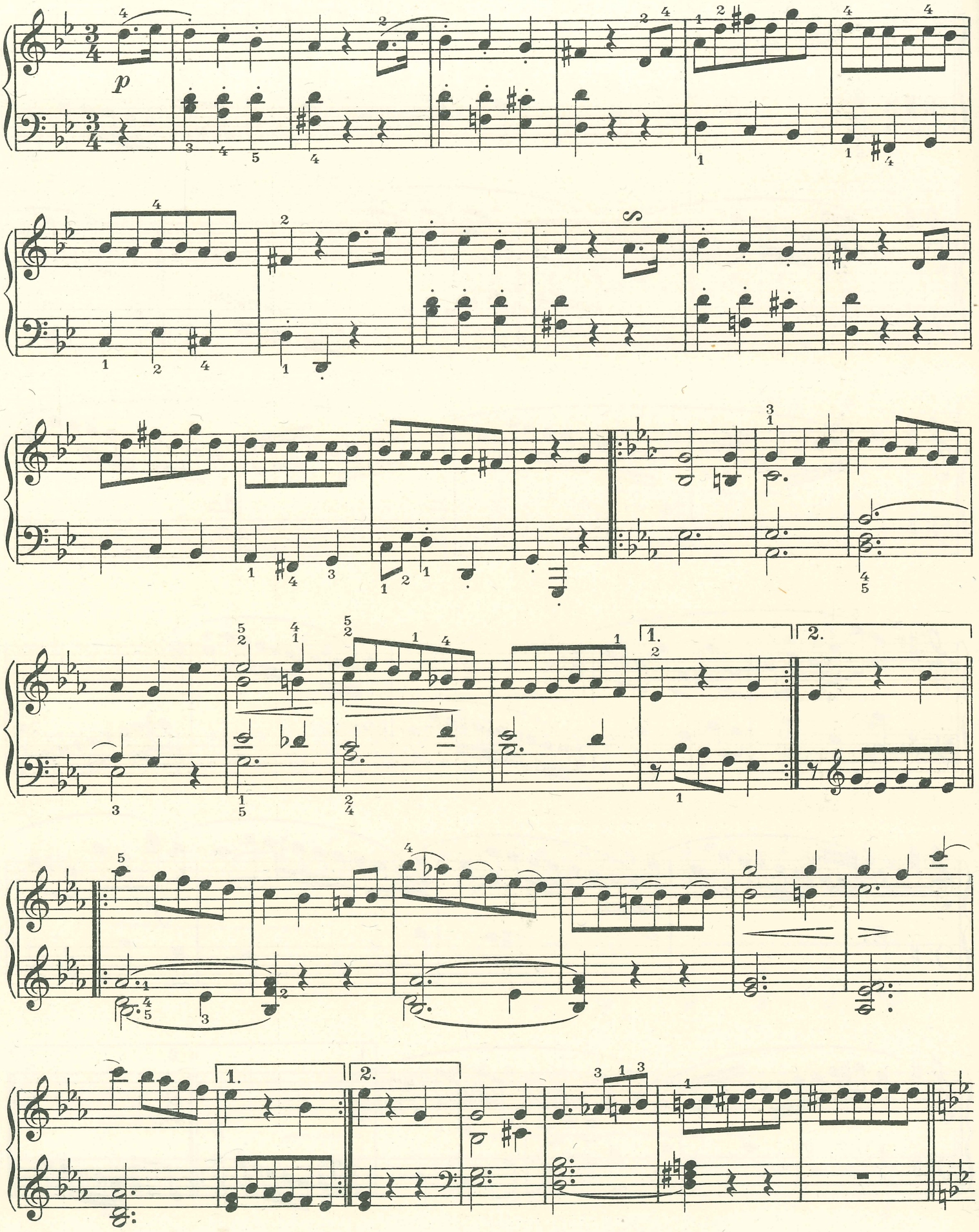
G. F. Händel.

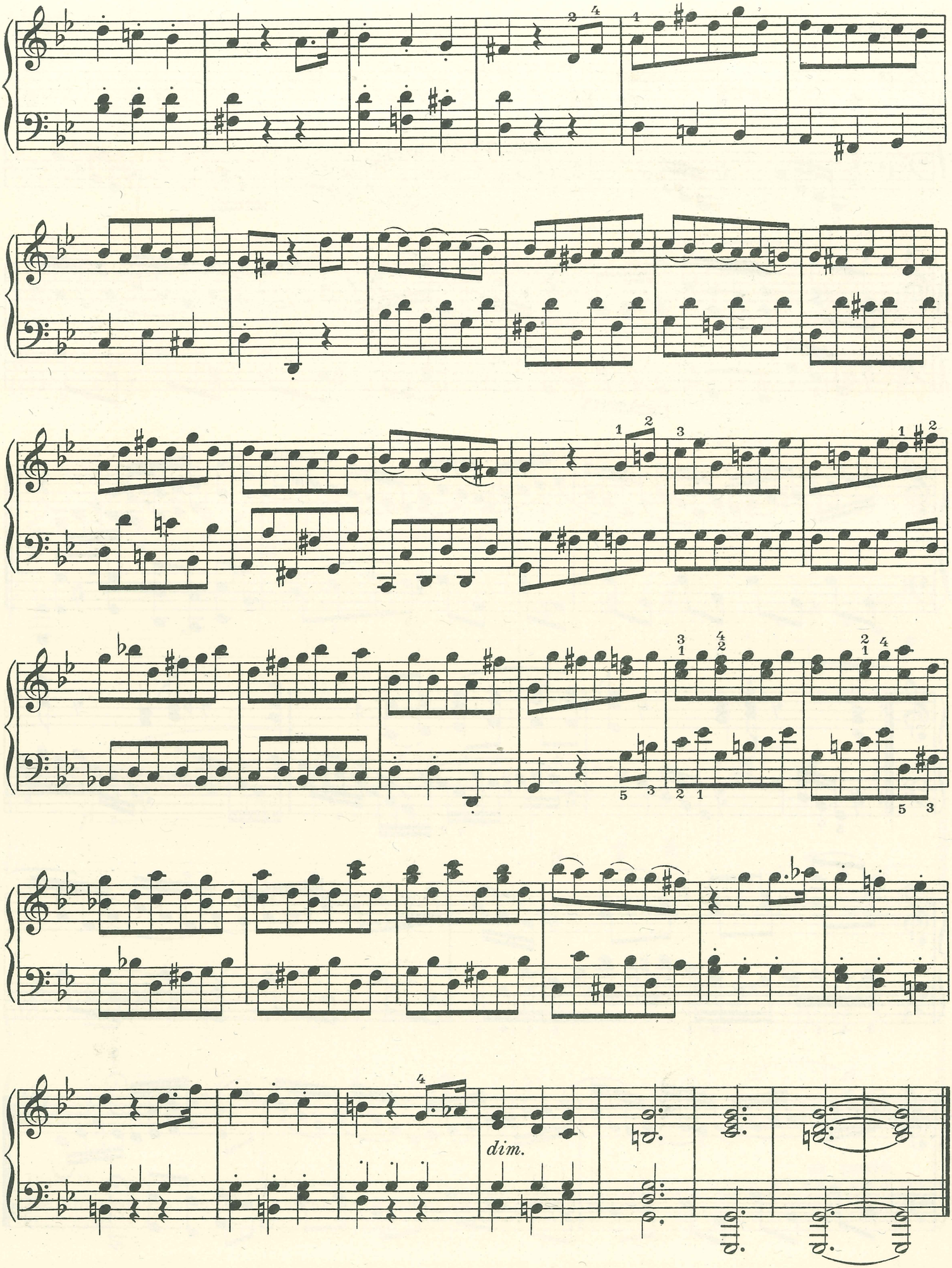


Bagatelle.

Beethoven, Op. 119, № 1.

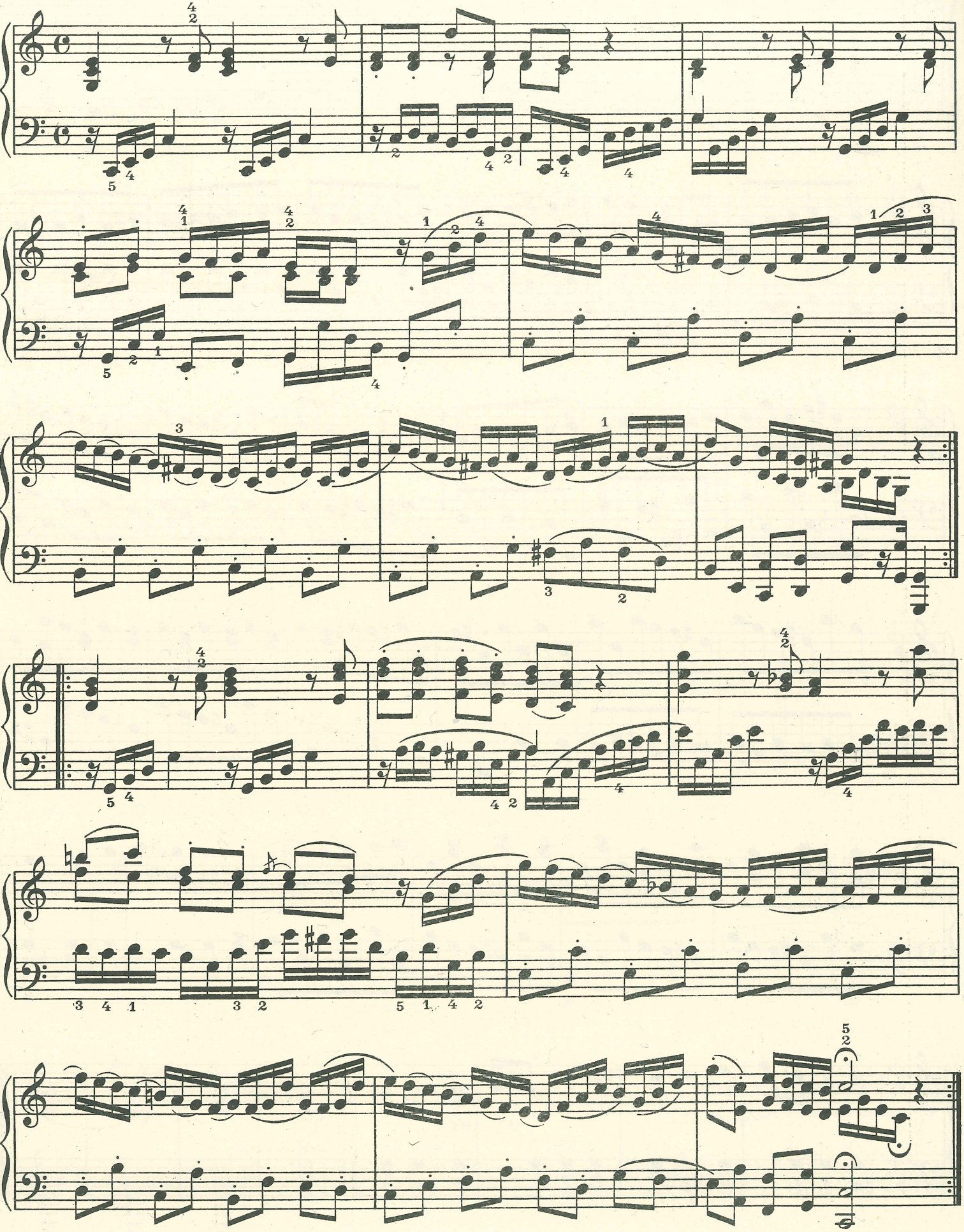
Allegretto.




dim.

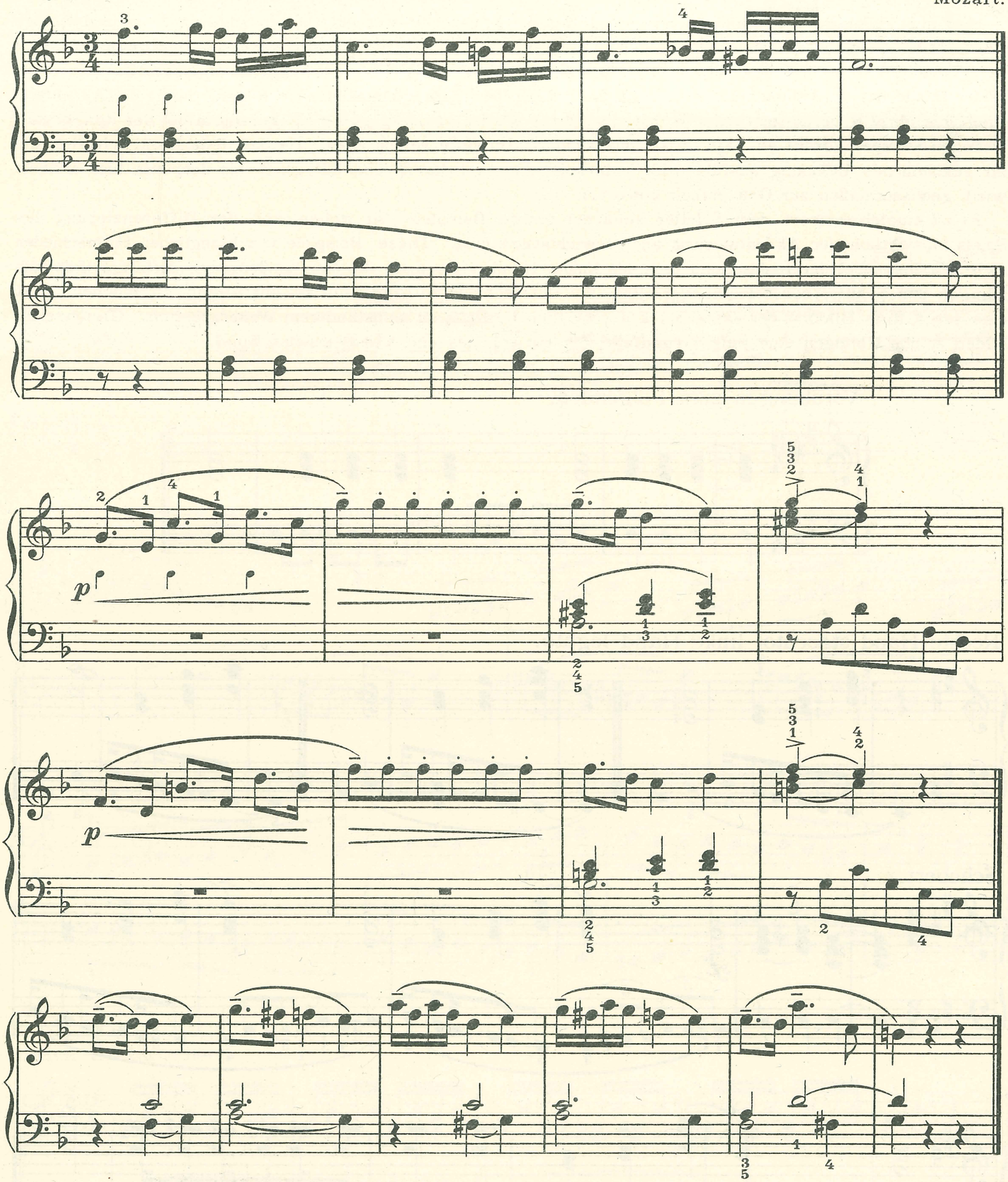
Präludium.

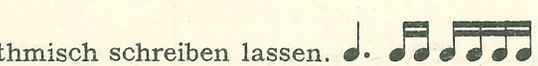
Moderato. J. S. Bach.



Rhythmische Studien. (Die ganze Reihe streng in demselben Tempo.)

Mozart.



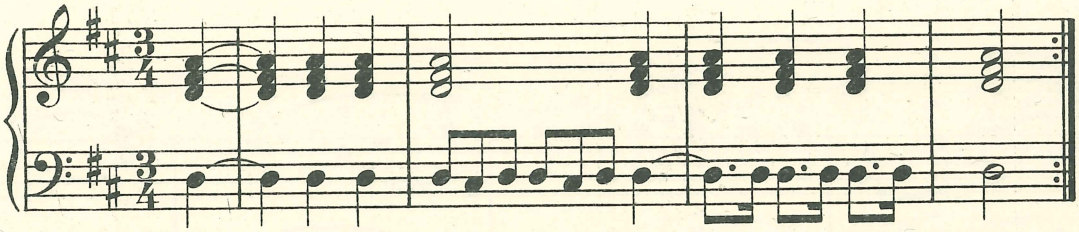
1. Diese Rhythmen auch vorspielen und vom Schüler nach Gehör rhythmisch schreiben lassen.  usw.
2. Die Rhythmen nach bloßem Anschauen, nicht spielen, klatschen lassen.
3. Vom Schüler ähnliche Rhythmen erfinden lassen.

Übungen mit selbständiger Akzentuierung in beiden Händen.

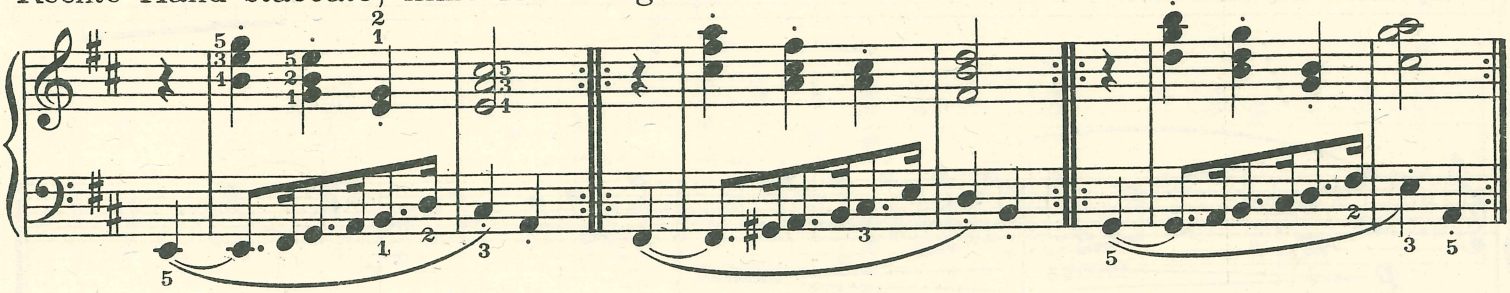
Hier muß ebenfalls jede Hand einzeln sorgfältig durchgearbeitet werden. Da der Schüler auf eine unabhängige Gewichtsverteilung nun vorbereitet ist durch die vorhergehenden Stücke, so wird es jetzt möglich, die Verteilung des Gewichtes den Akzenten entsprechend in beiden Händen richtig durchzuführen. Das Zusammenspiel beider Hände hat im Anfang wieder langsam und mit großer Aufmerksamkeit zu erfolgen, damit die Akzentuierung, die einzeln herausgearbeitet worden ist, nicht wieder verloren geht. Es kommt also bei den ersten Übungen weniger darauf an, daß schon das richtige Tempo erreicht wird, als daß jede Hand wirklich die ihr zukommende Betonung ausführt. Es bedarf auch einer beharrlichen Zähigkeit, bis das, was hier erstrebt wird, gewissermaßen zur Gewohnheit geworden ist.

Es ist empfehlenswert, dem Schüler zunächst einige Beispiele zu geben von der Differenzierung des Spiels hinsichtlich der Akzentuierung und Gewichtsverteilung. Diese Beispiele von klanglichen Unterschieden zwischen dem Spiel der rechten und dem der linken Hand, lasse man ihn dann nachahmen. Anfangs läßt sich nämlich der Schüler sonst leicht verleiten, die Unterschiede zu groß und zu auffallend zu machen. Erst eine sorgfältige Bildung des Geschmackes gibt ihm die Reife zu selbständigem Weiterarbeiten. Gleichzeitig bilden solche Übungen eine gute Grundlage für ein schönes und künstlerisches Spiel.

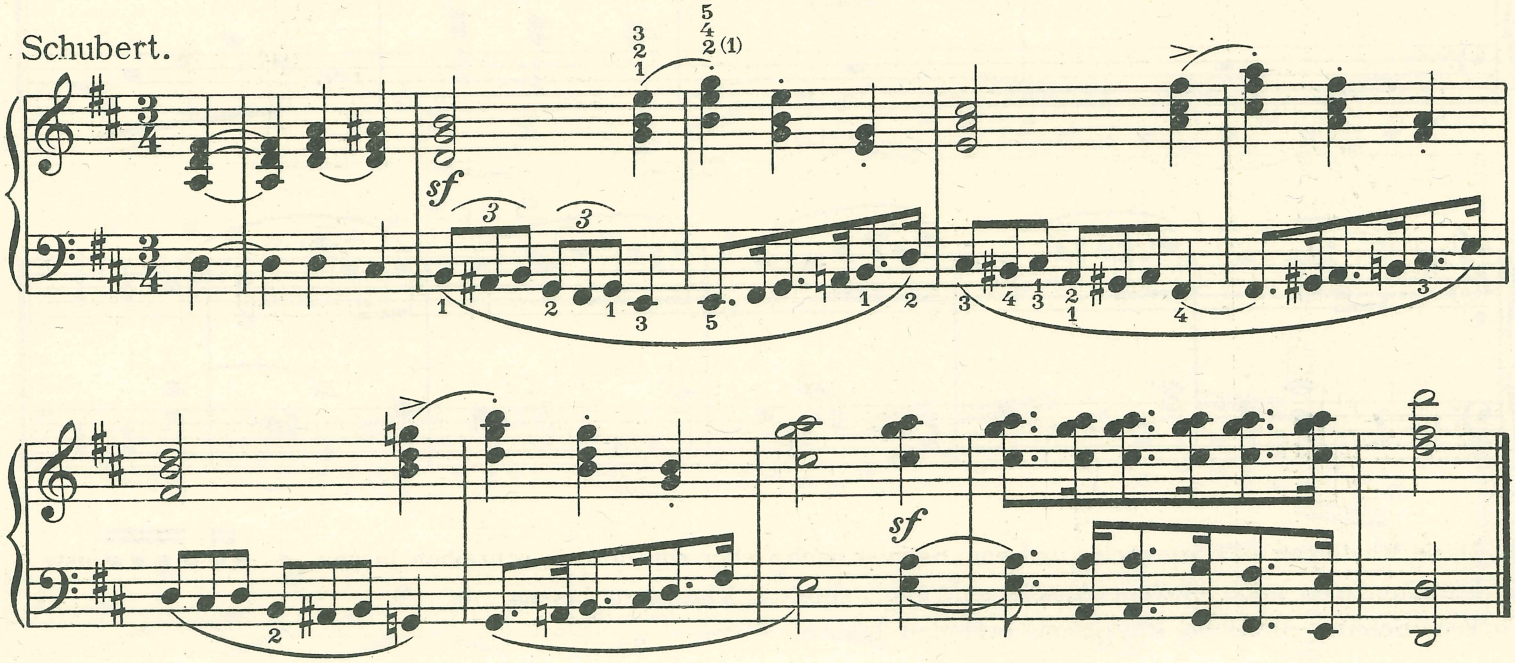
Vorübungen zum Folgenden.



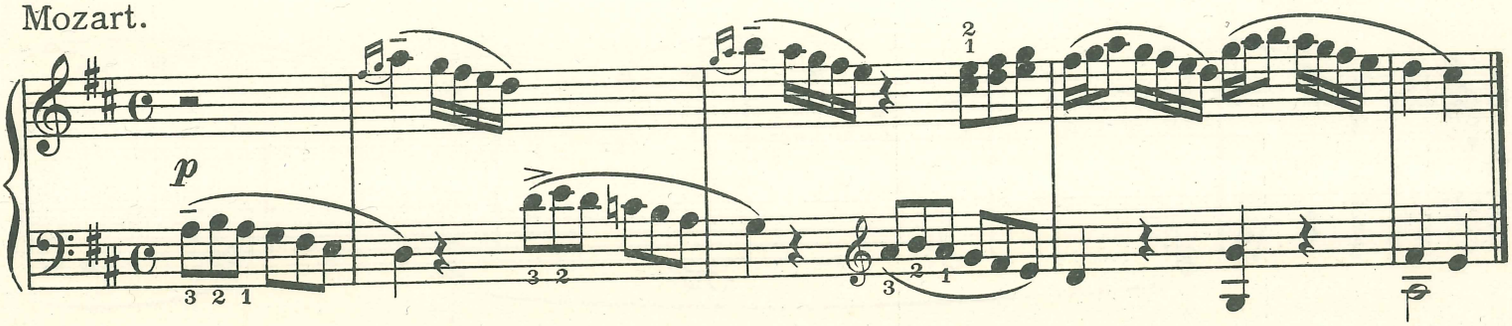
Rechte Hand staccato, linke Hand legato.



Schubert.

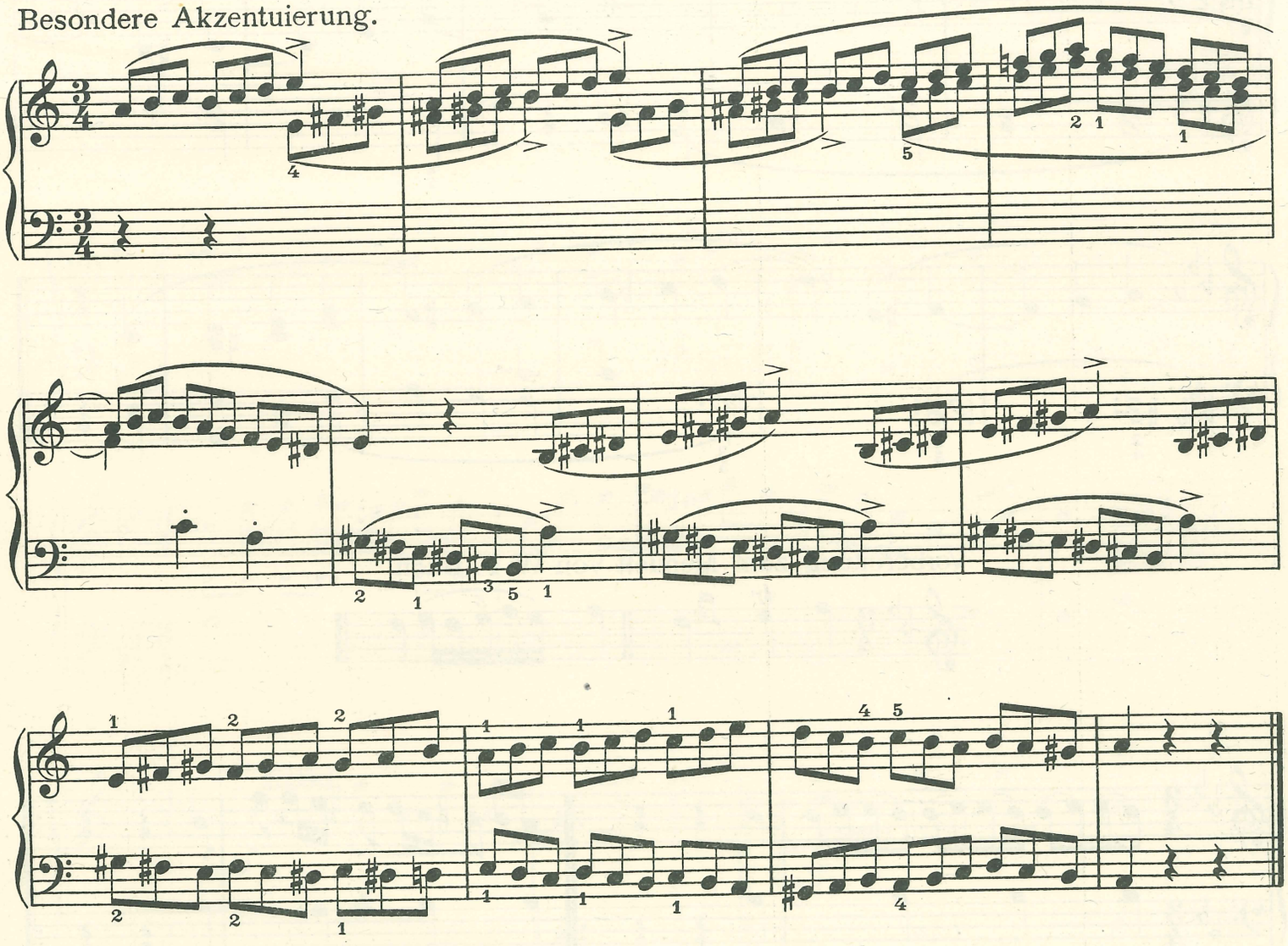


Mozart.

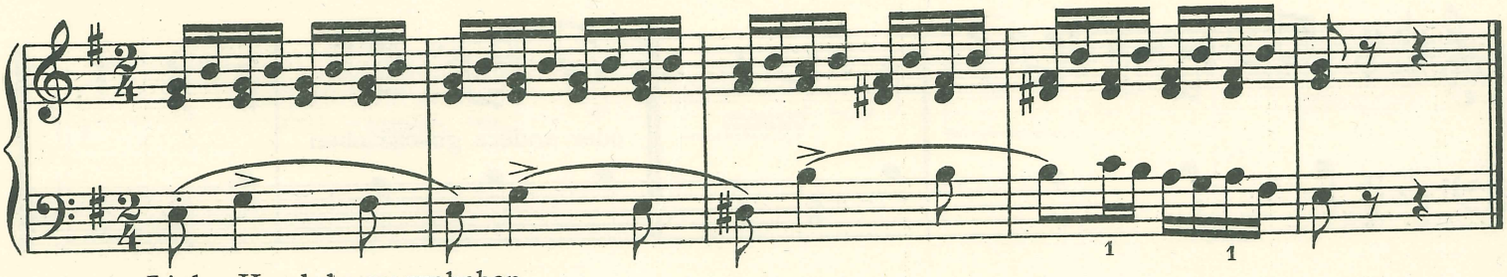


Nach Schubert.

Besondere Akzentuierung.

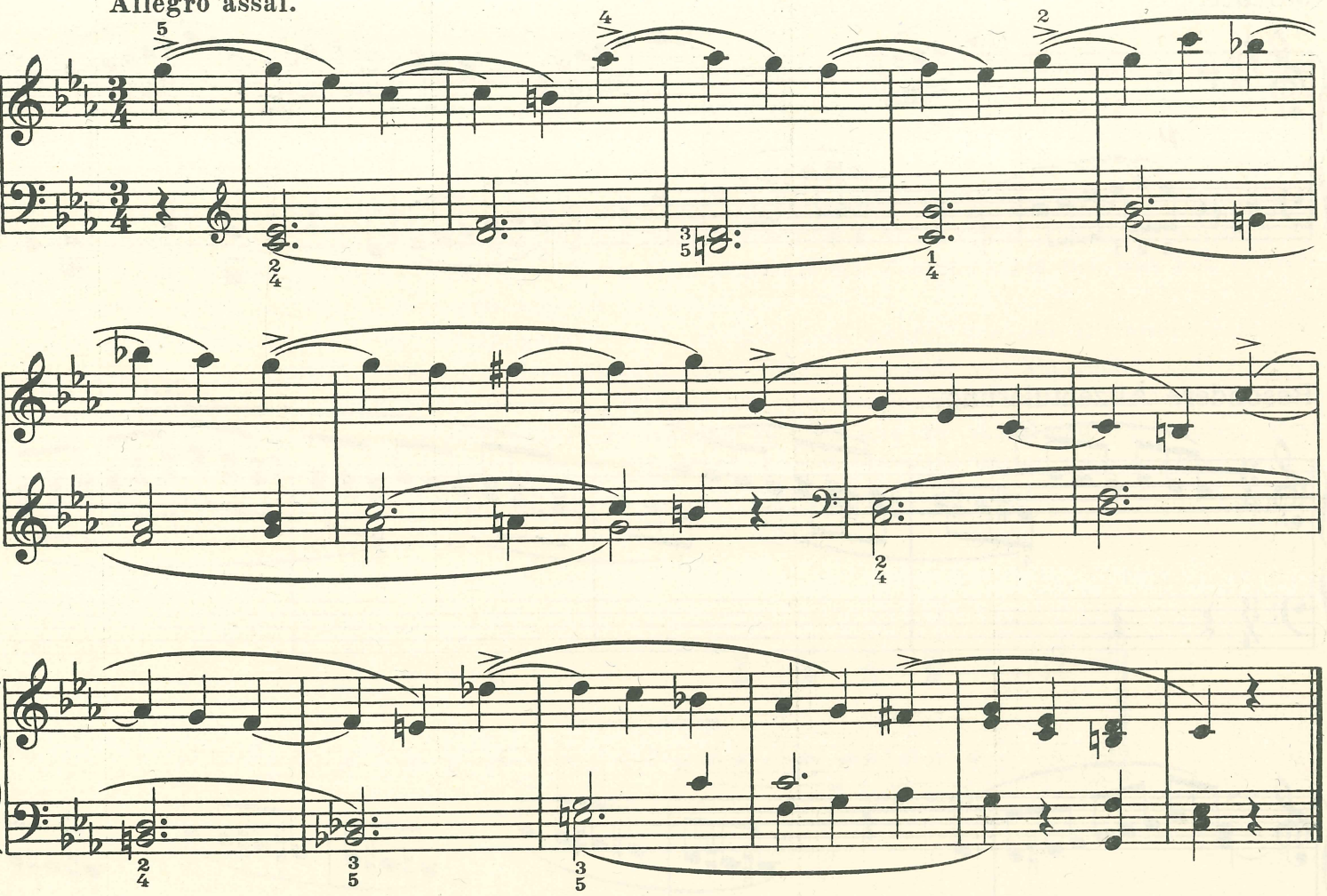


Nach Beethoven.

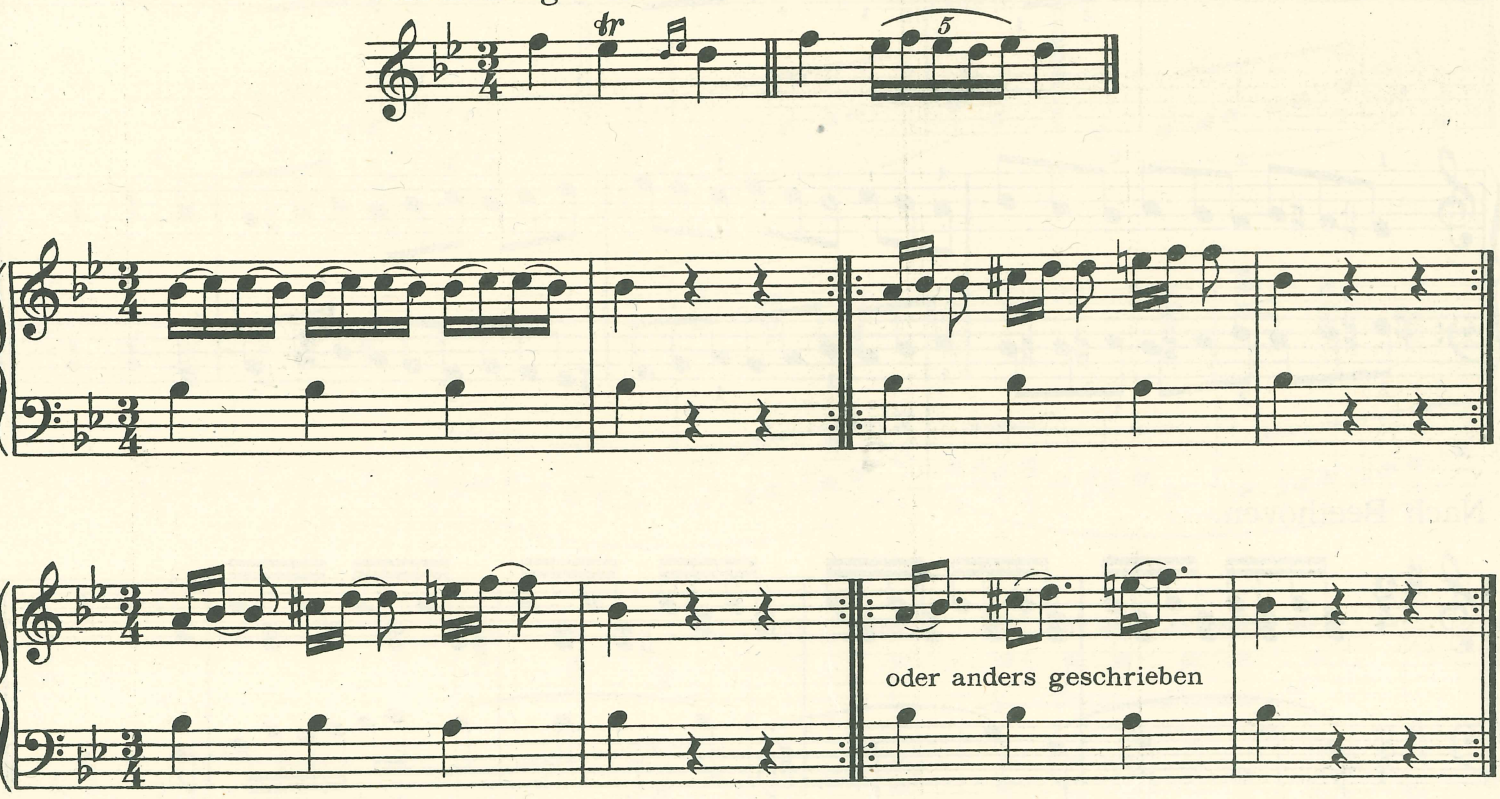


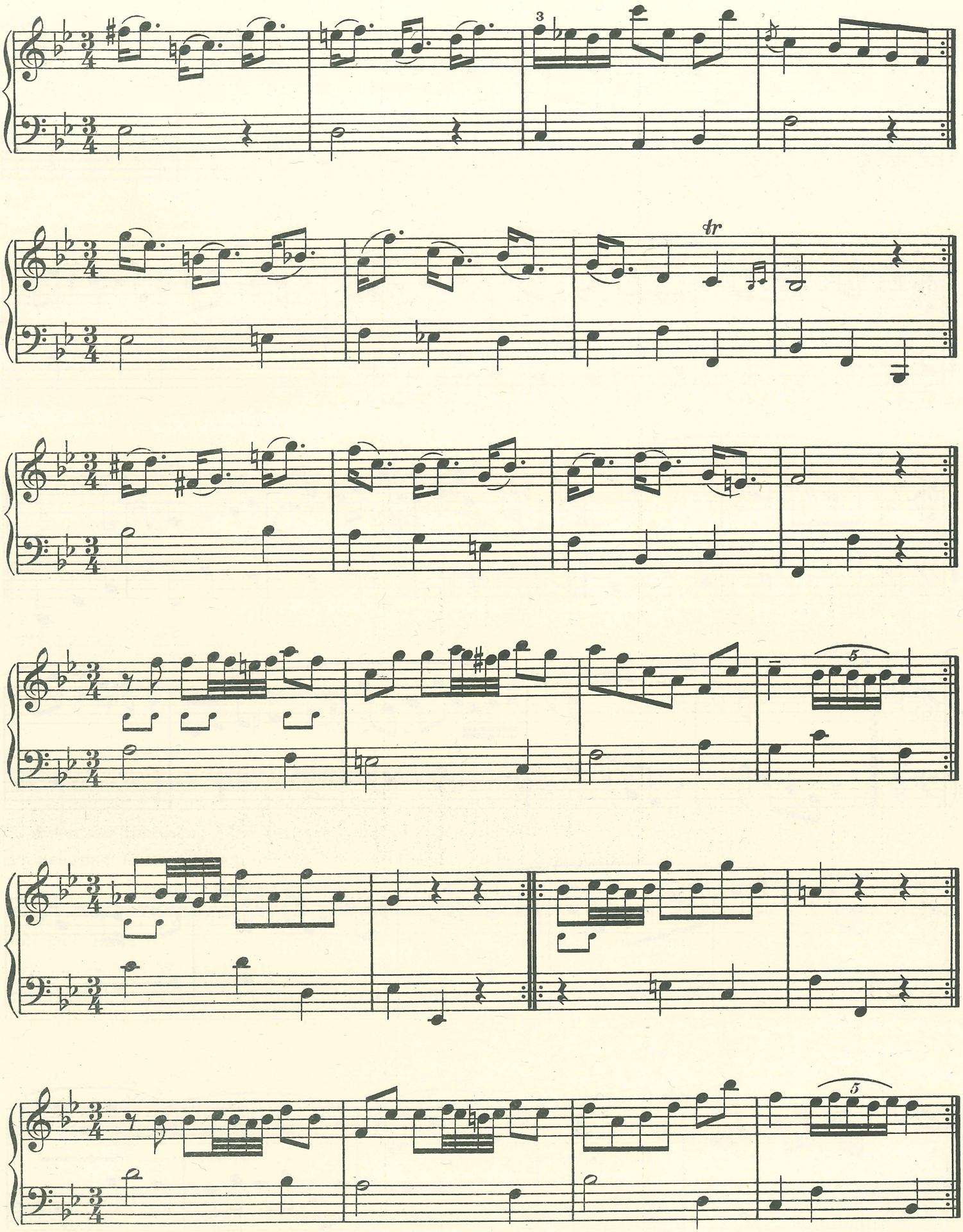
Linke Hand hervorgehoben.

Allegro assai. Mozart.



Vorbereitung zum Menuett von W. F. Bach.





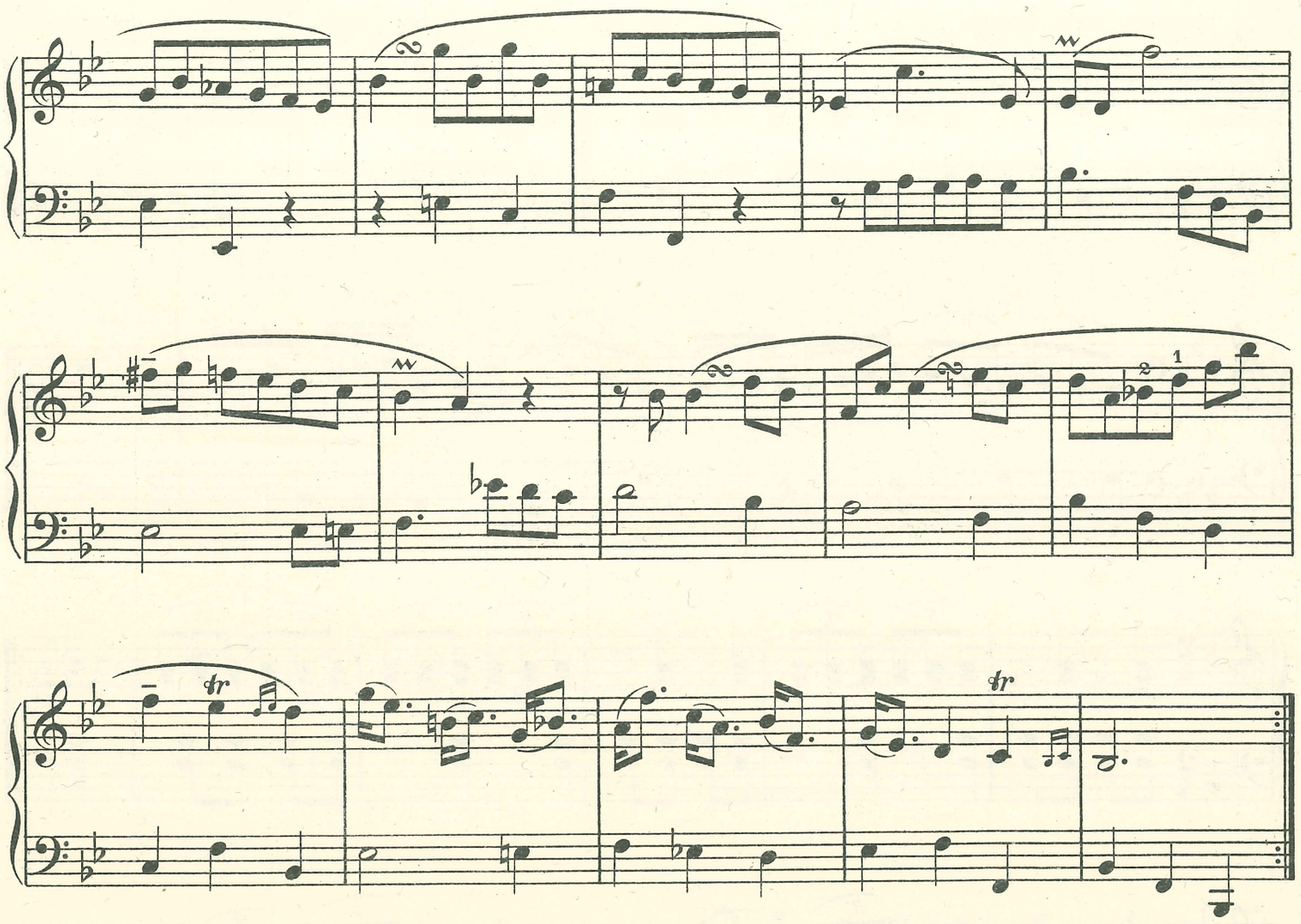
Menuett.

Allegretto grazioso.

W. F. Bach.

legato

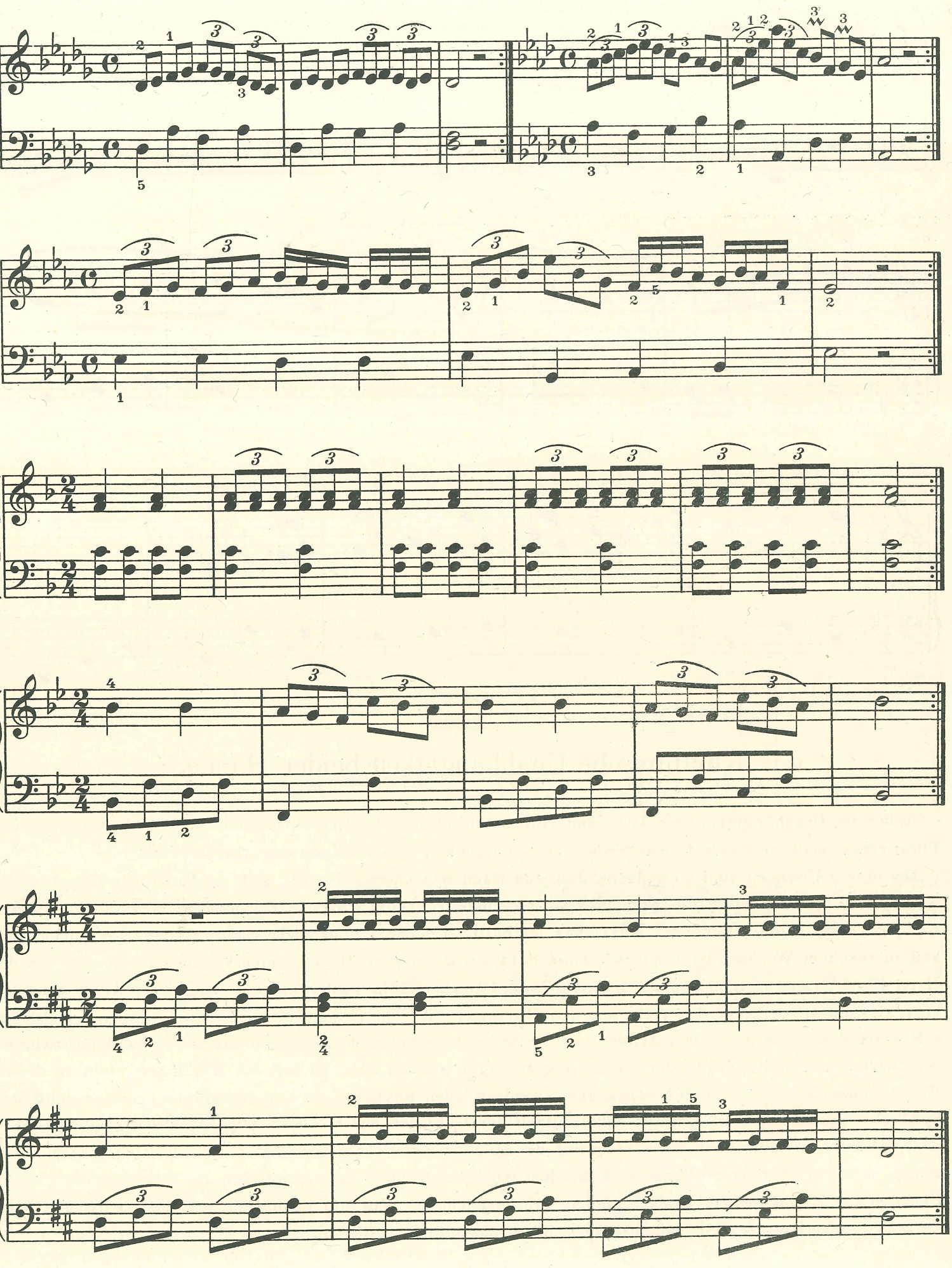
marc.

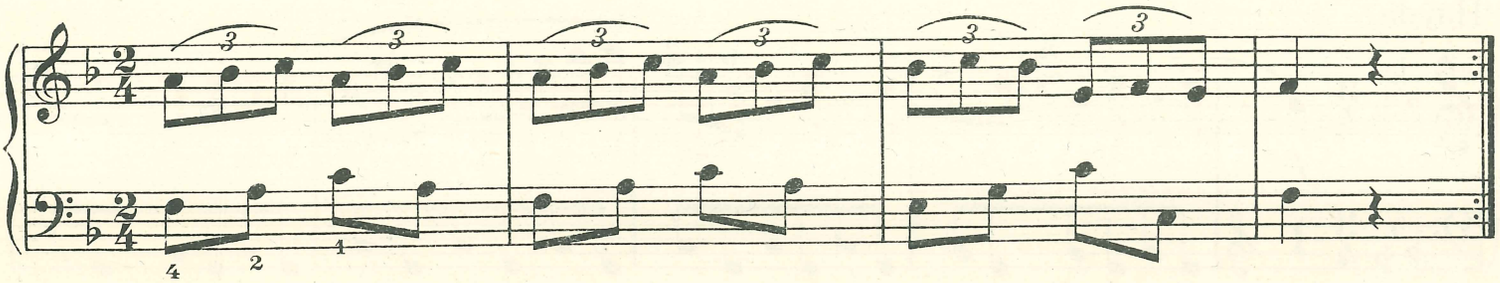


Rhythmische Unabhängigkeit beider Hände.

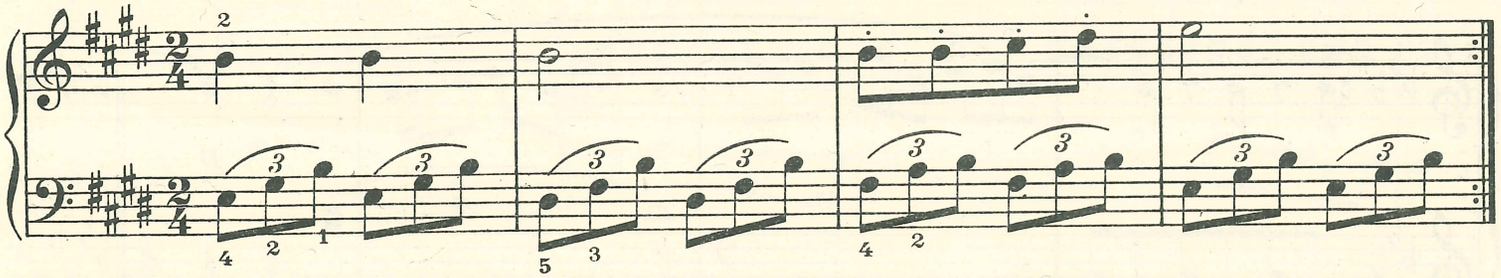
Außer der Unabhängigkeit der Arme und Hände hinsichtlich der Gewichtsverteilung, der Akzentuierung und Phrasierung muß nun noch die rhythmische Unabhängigkeit beider Hände erworben werden.

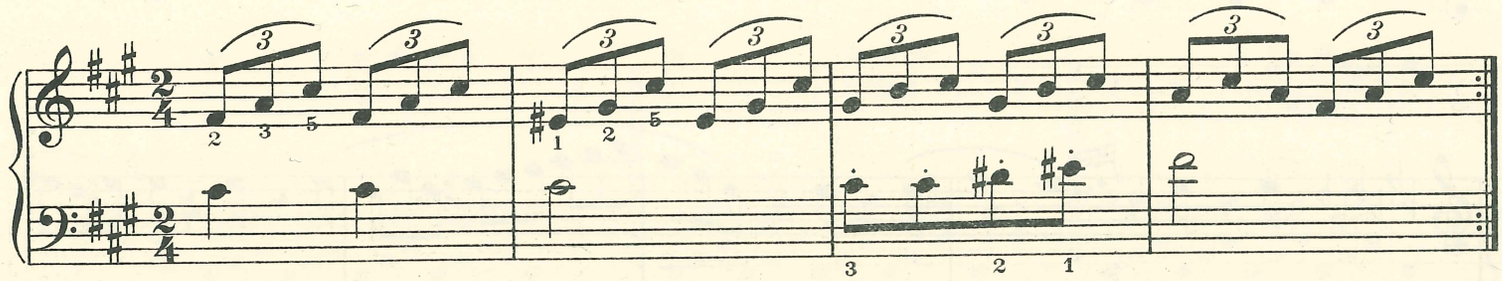
Die ersten Übungen sind so gedacht, daß jede Hand zunächst wieder für sich genau im Rhythmus geübt wird, bis sie ganz mechanisch ihren Part richtig ausführt. Dann wird das Zusammenspiel versucht. Dabei soll jede Hand ihren besonderen Rhythmus festhalten. Um dahin zu gelangen, muß der Schüler seine Aufmerksamkeit in raschem Wechsel bald auf die eine, bald auf die andere Hand richten. Während er sie nun von der einen Hand wegwendet, muß diese unterdeß automatisch richtig weiter spielen. Auf diese Weise wird ein korrektes Zusammenspiel der verschiedenen Rhythmen erreicht. Es wäre demnach verfehlt, wenn der Schüler z. B. beim Zusammenspielen von Achteln und Triolen sich rechnerisch klarmachte, daß das zweite Achtel zwischen der zweiten und dritten Note der Triole angeschlagen werden muß. Er soll die Rhythmen nicht in dieser Weise rechnerisch mit einander vergleichen, sondern jeden Rhythmus für sich durchführen. Dazu muß das Spiel gleichsam von zwei separaten Spielzentren des Gehirnes aus erfolgen. Die Erfahrung zeigt nun, daß dies gar nicht so schwer ist. Zwar erscheint die Aufgabe dem Schüler zuerst fast unausführbar, dann aber zeigen sich Fortschritte sehr rasch. Außerdem wird durch diese Ausbildung auch das Fortsetzen der anderen Übungen zur Erlangung der Unabhängigkeit sehr erleichtert. Was erst unmöglich erschien, wird nun zum Vergnügen und kann wirklich ohne Schwierigkeit ausgeführt werden.

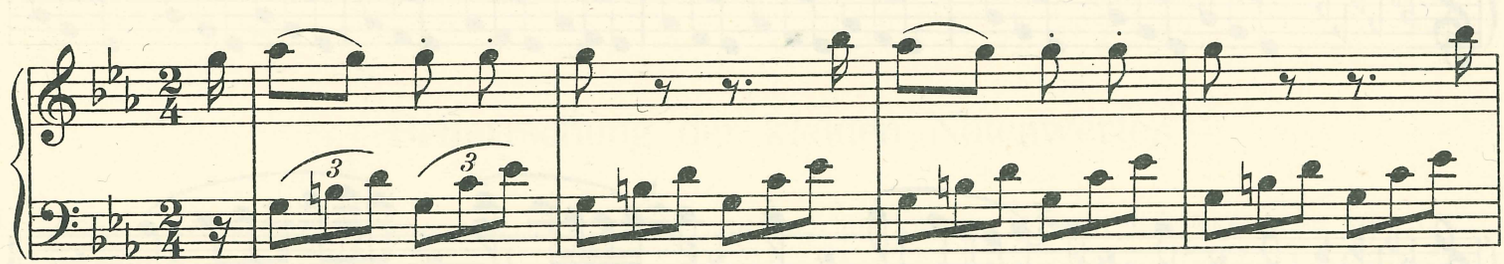




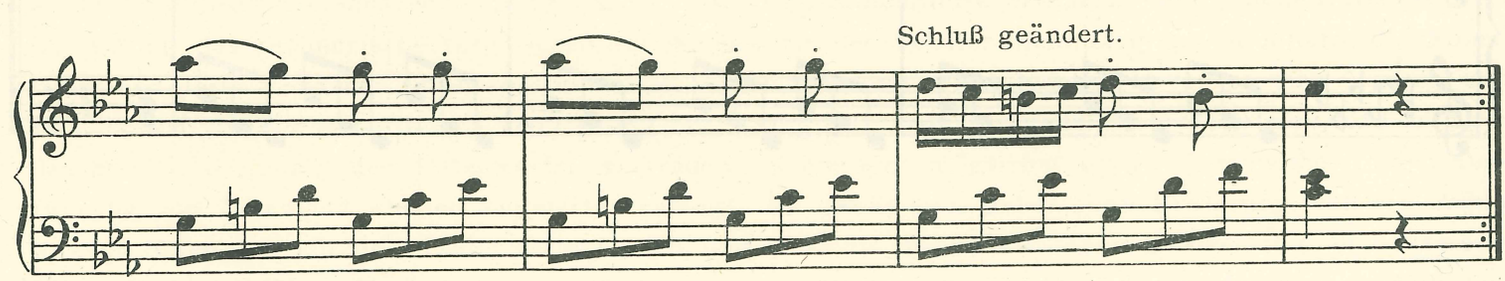
Nach Schubert.



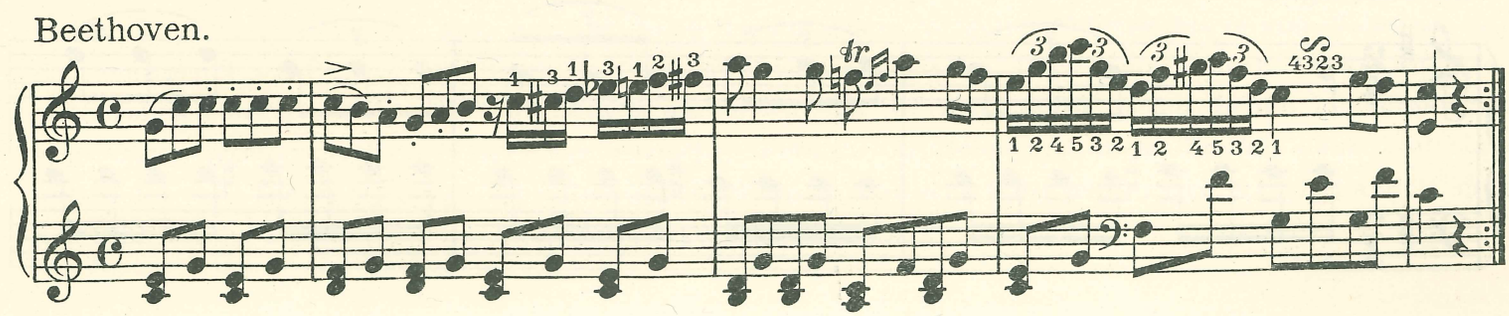




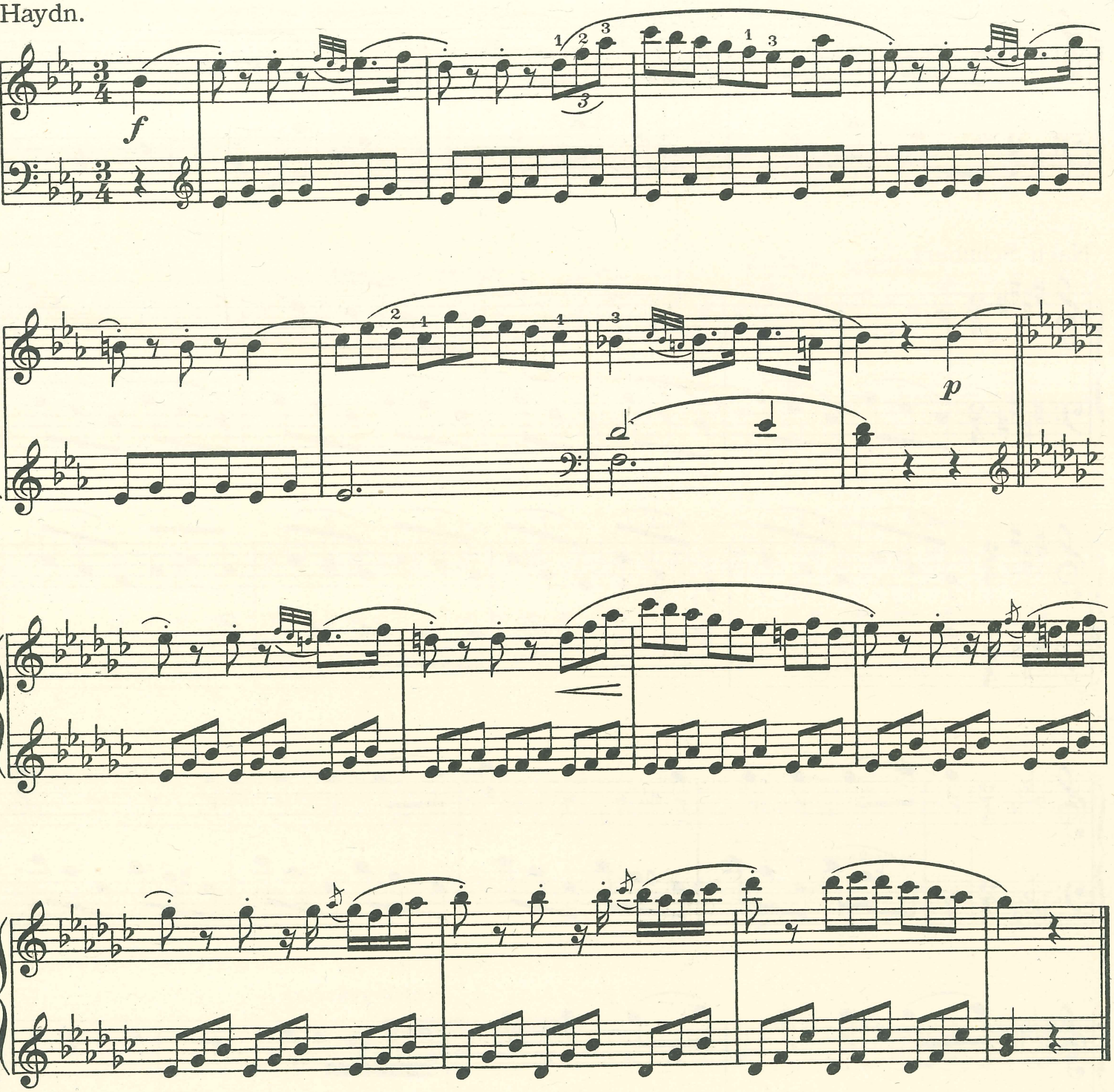
Schluß geändert.



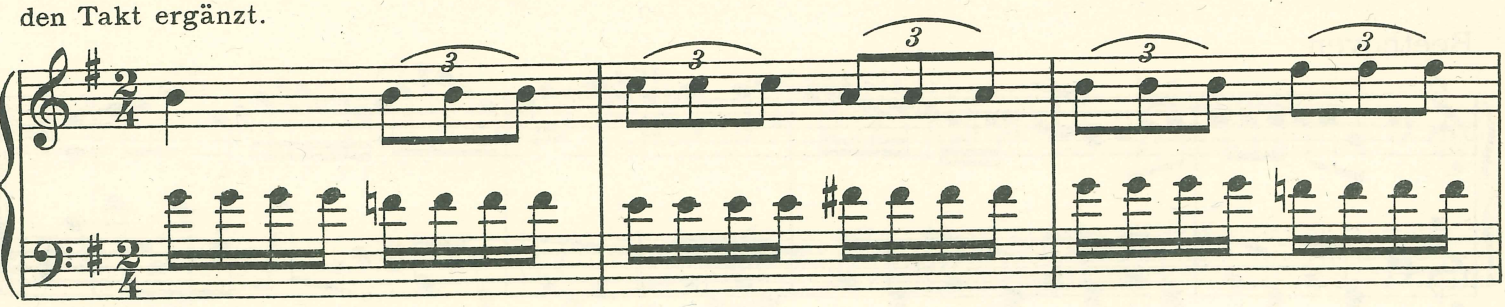
Beethoven.

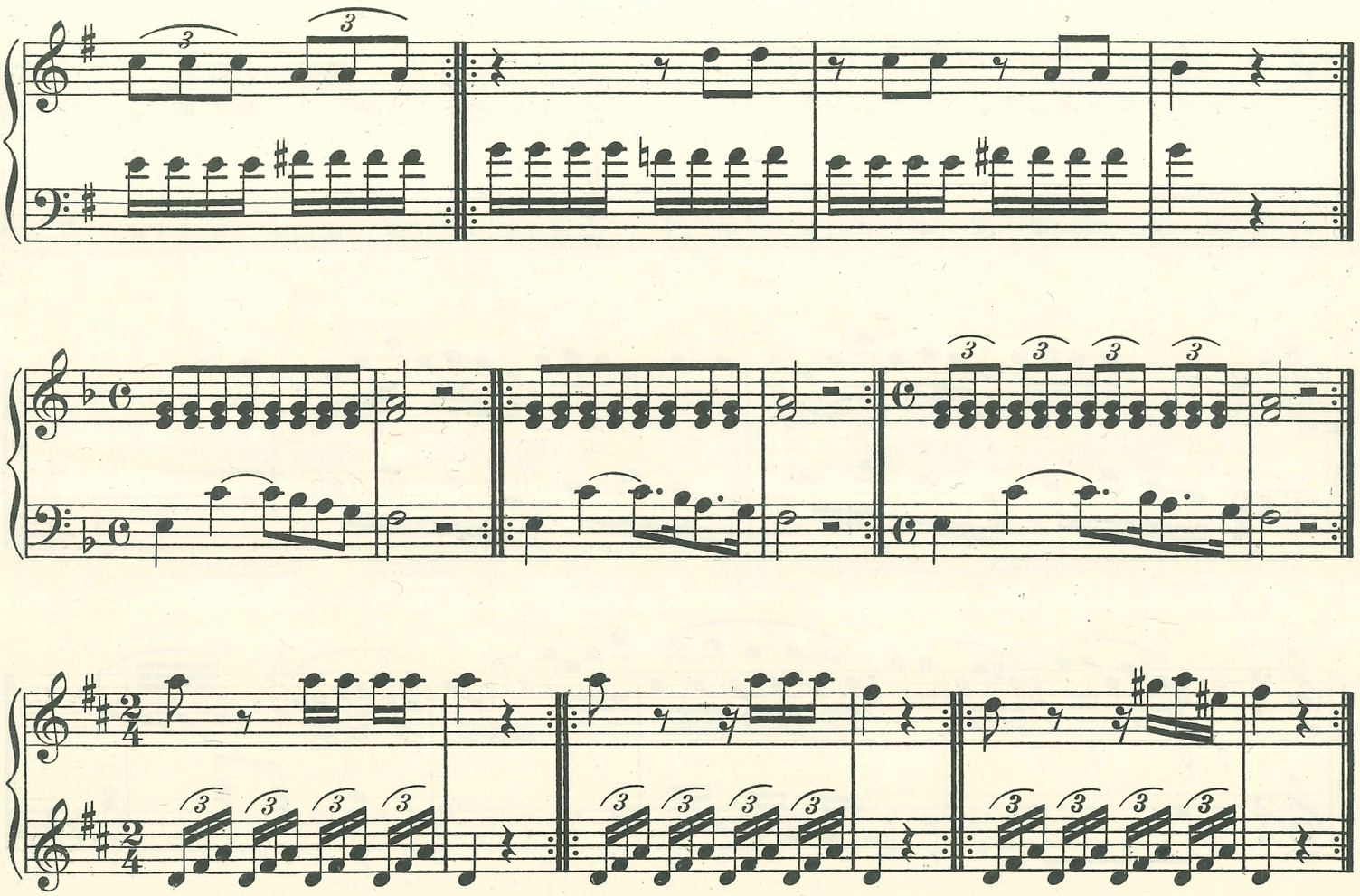


Haydn.



Erst jede Hand allein, dann zusammen so, daß jede Hand nur einen halben Takt spielt und die andere den Takt ergänzt.





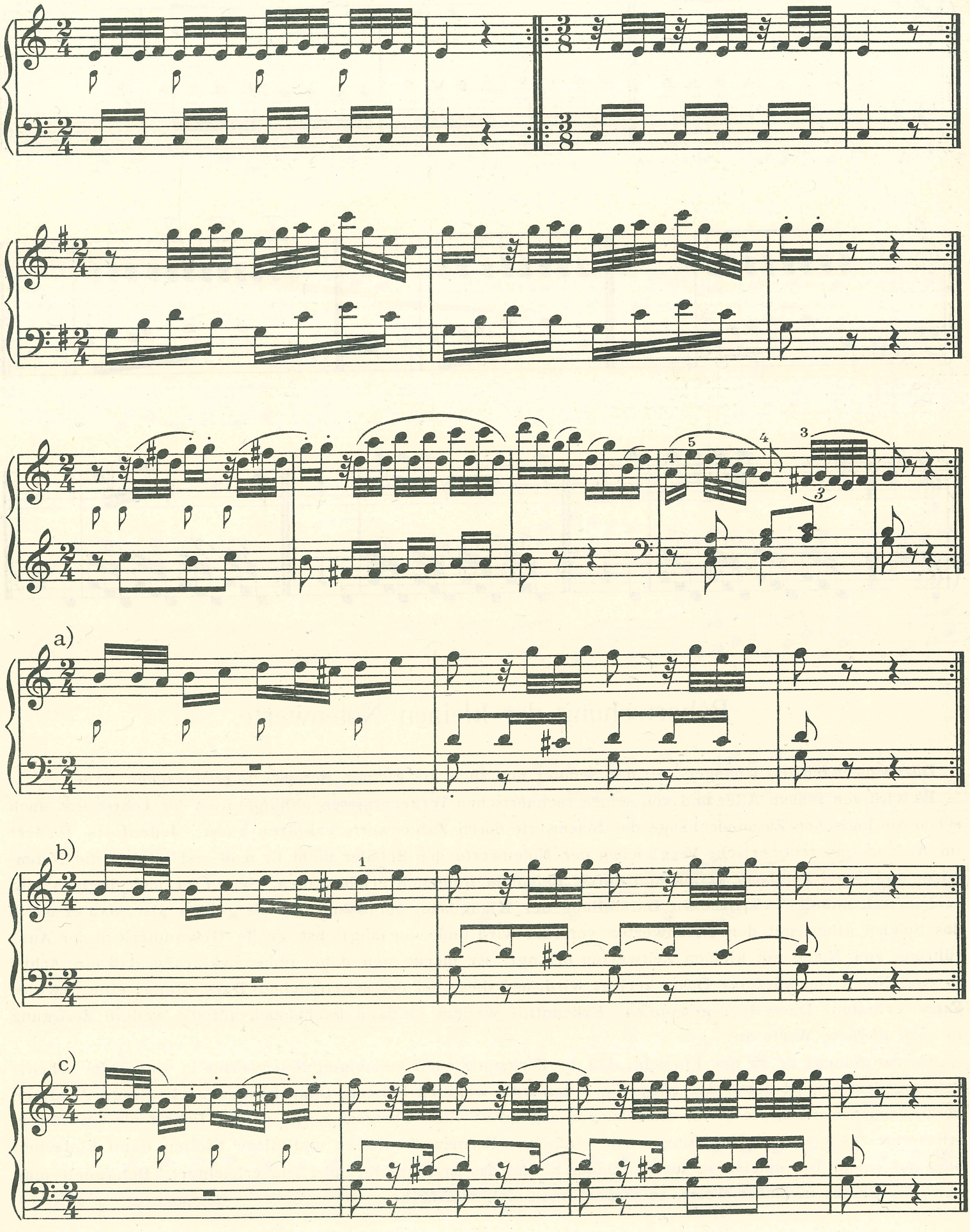
Beherrschung der kleinen Notenwerte.

Durch die nächsten Übungen soll der Schüler nun auch die kleinen Notenwerte beherrschen lernen.

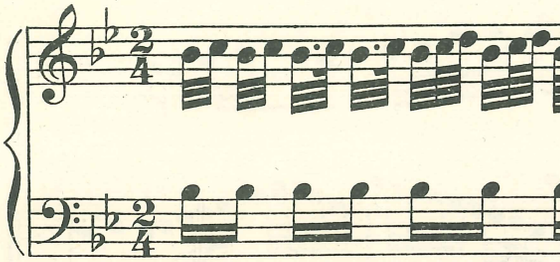
Es wird von seinem Alter und von seinen rechnerischen Vorkenntnissen abhängen, ob der Lehrer ihm auch schon die logischen Zusammenhänge der Notenwerte durch Zahlenwerte erklären kann. Jedenfalls fördert im Anfang das rechnerische Vergleichen der Notenwerte den Schüler nicht. Er muß erst intuitiv die Notenbilder und deren Zeitdauer erfaßt und durch Beispiele innerlich erlebt haben, bevor er sich logisch und rechnerisch mit der schriftlichen Darstellung der Klangdauer befassen kann. Es genügt also, daß er durch das Spielen allein mit den Notenwerten vertraut wird und eine möglichst große Gewandtheit in der Ausführung von Noten mit kleinen Zeitwerten erlangt. Er merkt sich dabei ohne Erklärung, daß ein Achtel in zwei Noten von kürzerer Dauer zerlegt wird, und diese bei der schriftlichen Darstellung eine zweite Fahne erhalten. Diese hier gewonnene Erkenntnis wendet er dann leicht auch auf die weitere Zerlegung in noch kleinere Werte an.

Ebenso gelangt er zu der Einsicht, daß die Zerlegung eines beliebigen Notenwertes in vier Teile schriftlich angedeutet wird durch das Hinzufügen von zwei weiteren Fahnen. Dann können noch einige Analysen vorgenommen werden, wie sie in den Übungen angegeben sind. Übrigens sollte es der Lehrer nie versäumen, schwierige rhythmische Einteilungen von einfachen Formen abzuleiten und diese Stellen dann klatschen oder auf einem Ton spielen zu lassen. Dadurch wird das rhythmische Spiel sehr erleichtert. Behandelt man nur zehn Stücke in dieser Weise, so erspart man sich viel Mühe.

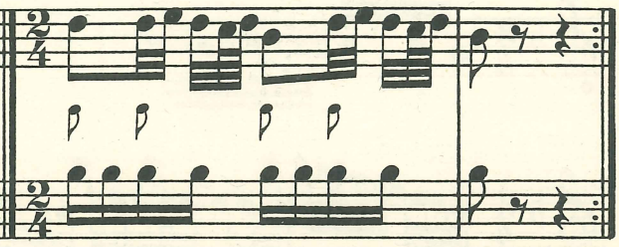
Übungen mit kleinen Notenwerten. (langsam, aber streng rhythmisch)



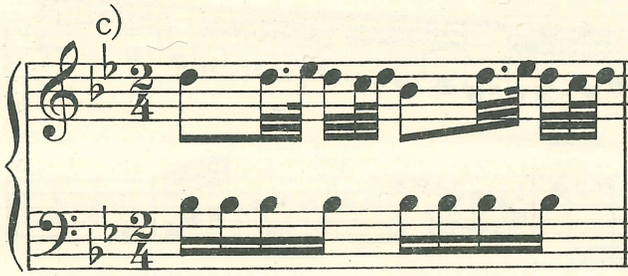
a)



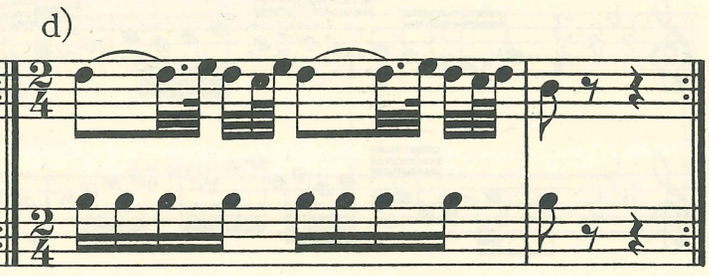
b)



c)

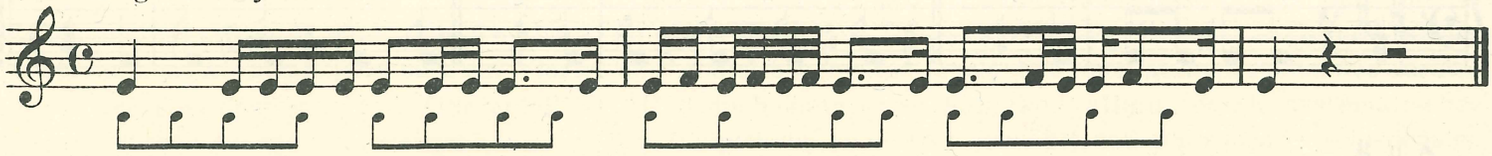


d)



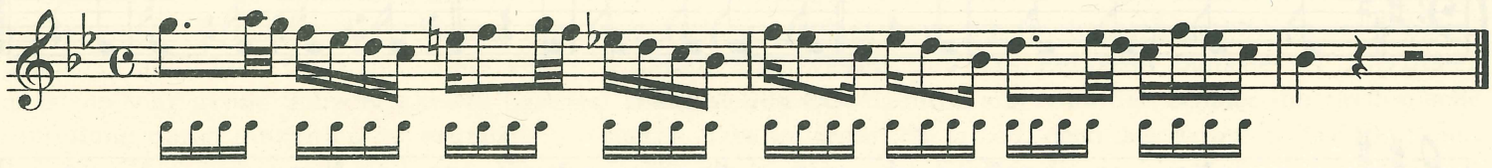
Beispiele von Lösungen zu den folgenden Aufgaben.

Ermittlung des rhythmischen Aufbaues.

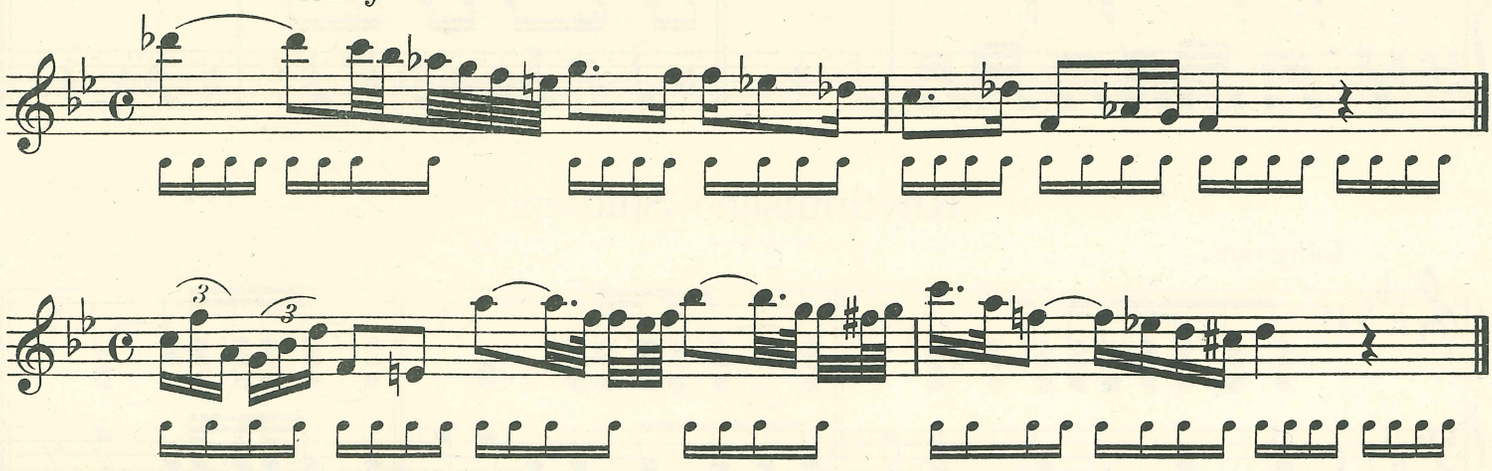


Klatsche und spiele obige Rhythmen.

Zerlegung.

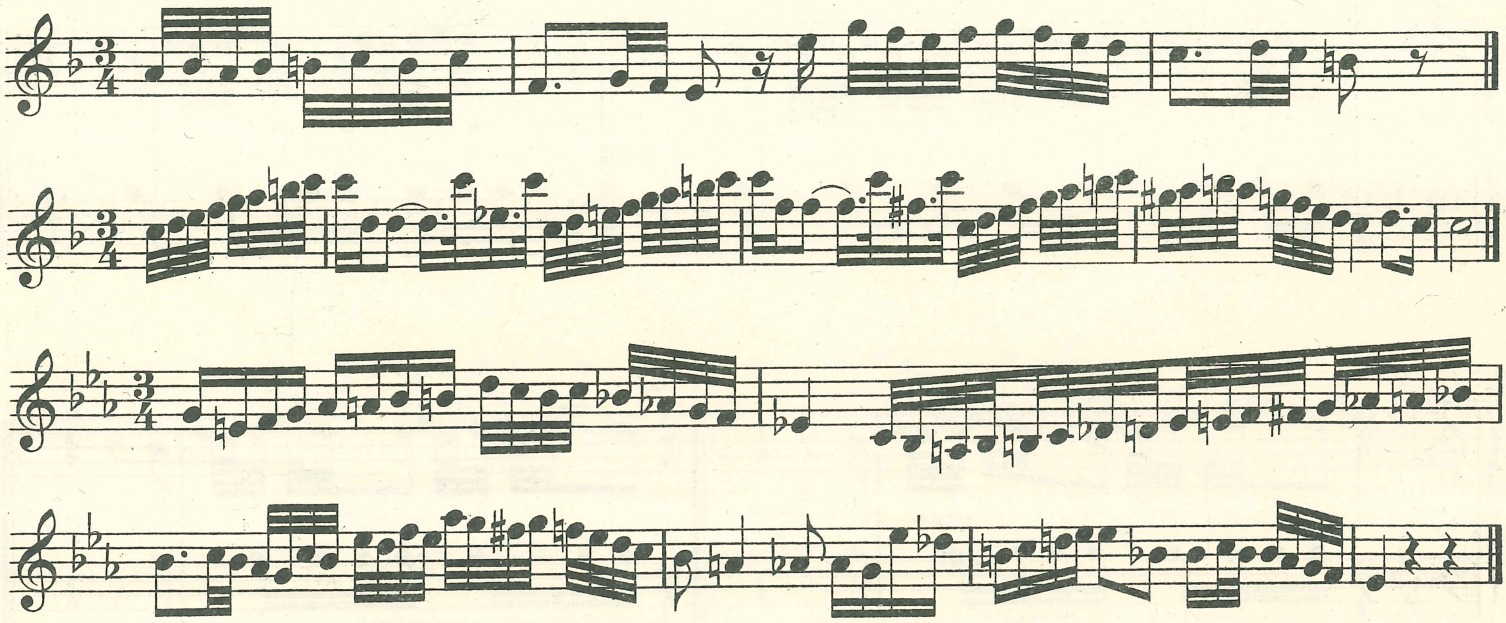


Analyse.

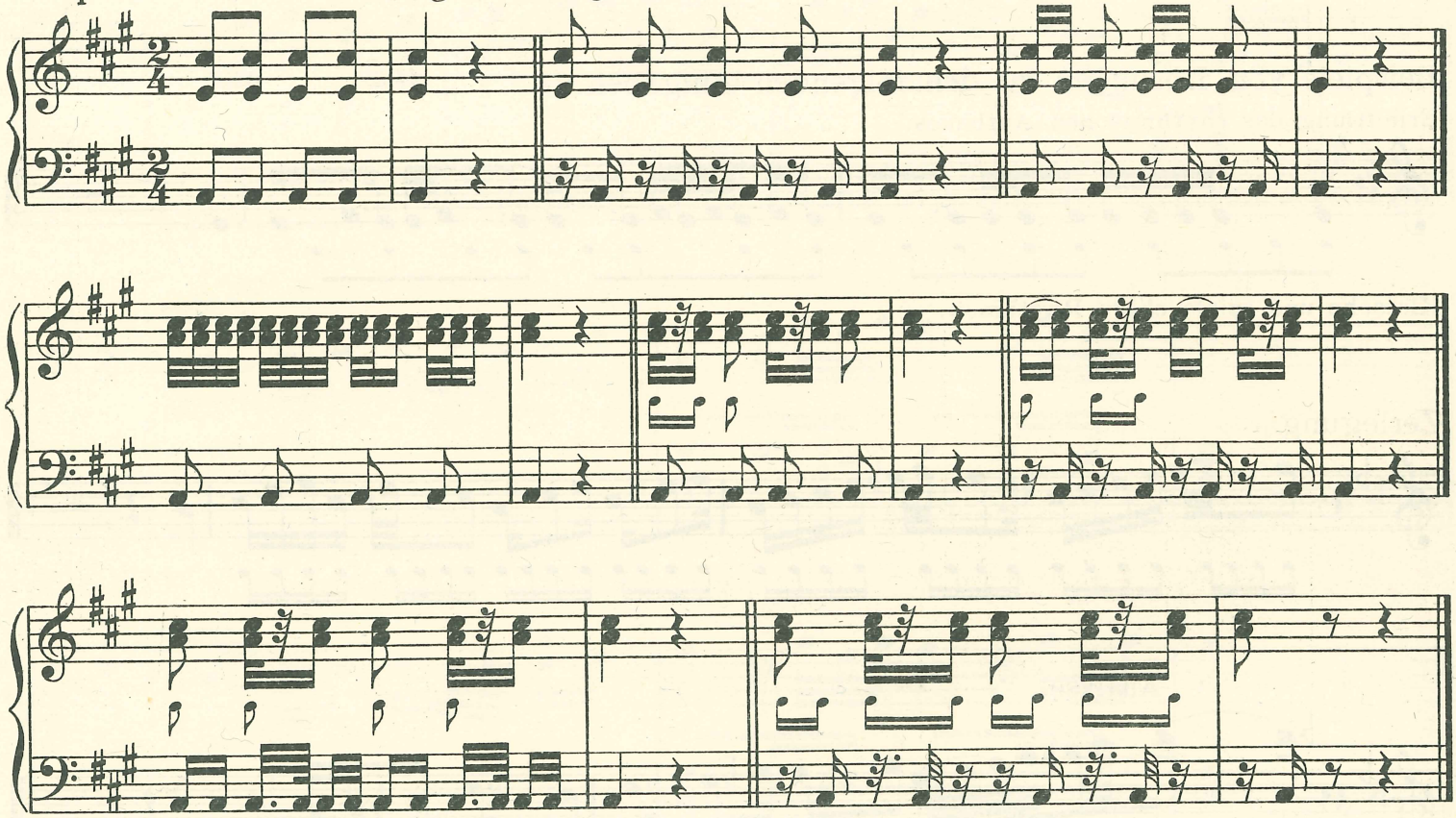


Klatsche und spiele alle Rhythmen.

Schreibe hier ebenso die Sechzehntel darunter.

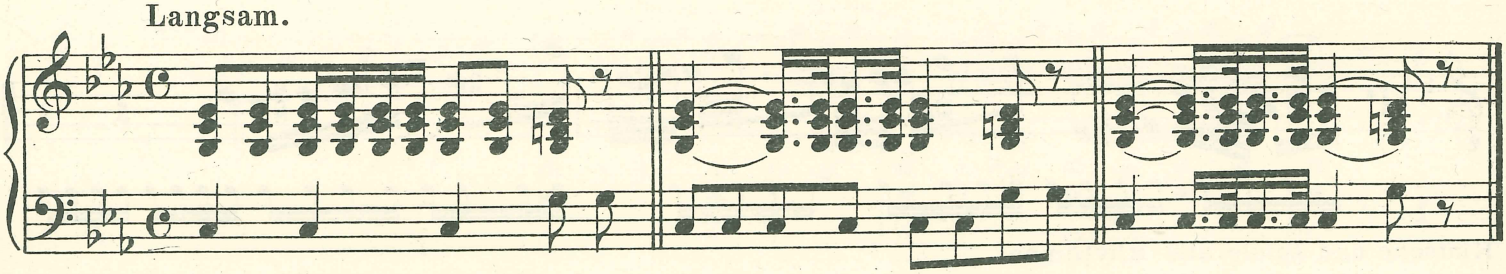


Beispiel für die Entwicklung schwieriger Rhythmen.

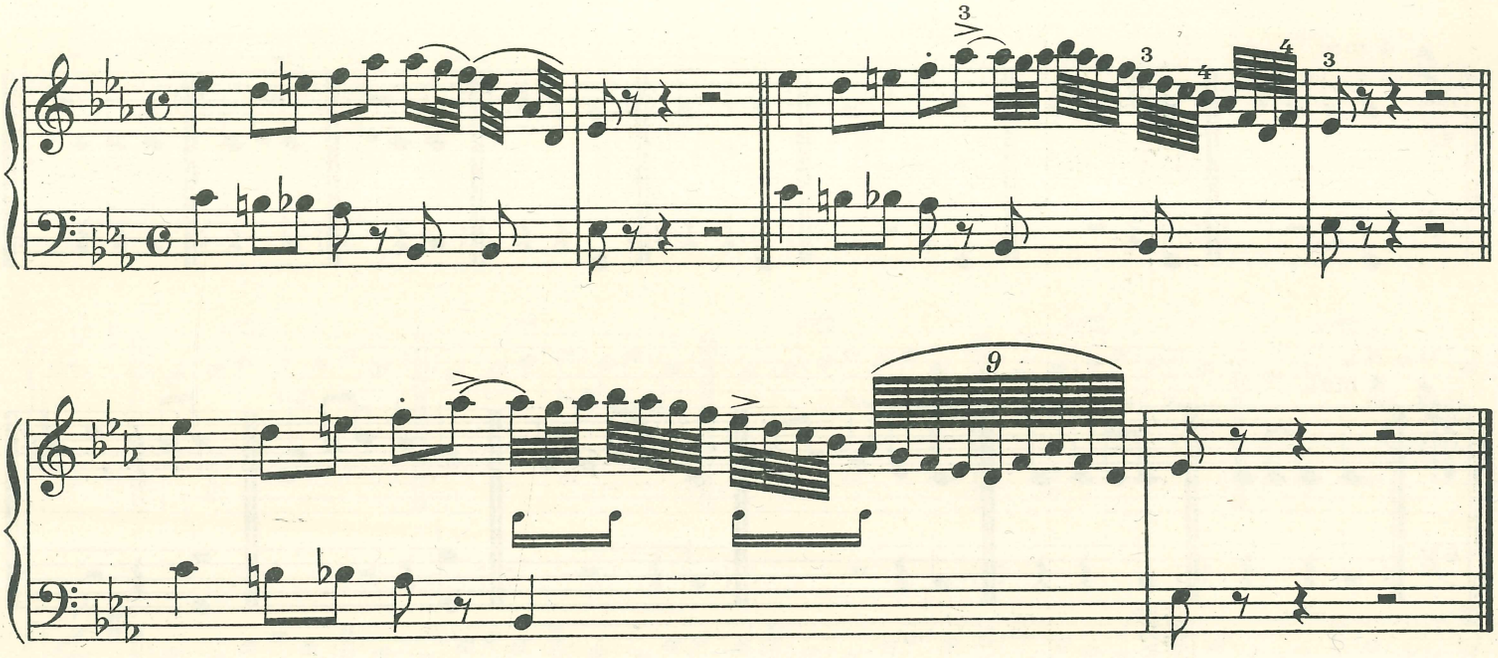


Rhythmische Studien.

Langsam.



Die Achtelbewegung innerlich fortsetzen, ohne Zählen!



Das rhythmische Diktat.

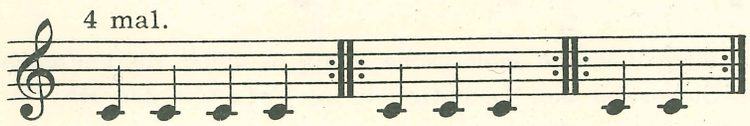
Die rhythmischen Diktatübungen werden vielleicht Bedenken erregen. Allein auch da können nur ein Versuch und Geduld belehren. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß oft ganz vorgerückte Spieler und Spielerinnen nicht im Stande sind, den Rhythmus eines vorgespielten Taktes oder eines Themas rasch und sicher zu bestimmen. So lange man sich auf Viertel und Achtel beschränkt, mag dies noch gelingen, aber was darüber hinaus geht, ist dem ungeübten Ohr unfaßlich. Und doch kann diese Fähigkeit allein durch systematisches Üben erworben werden. Die Beispiele sind in der Hauptsache so einfach gewählt, daß sie in den verschiedensten rhythmischen Varianten ausgeführt werden können. Hat es der Schüler einmal erreicht, daß er diese Beispiele beim Hören rhythmisch schnell analysieren kann, dann ist er auch im Stande, andere von ähnlicher Struktur richtig zu erfassen und wird überraschend schnell Fortschritte machen.

Der Lehrer soll sich natürlich nicht auf die hier angeführten Rhythmen beschränken, sondern ähnliche Beispiele selber erfinden. Man analysiere dann in jeder Stunde wenigstens eines mit mehreren rhythmischen Varianten. Setzt man dies ein halbes Jahr lang fort, so wird dadurch die rhythmische Ausbildung des Schülers ungemein gefördert. Ganz besonders sei noch darauf hingewiesen, daß das Erfassen punktierter Rhythmen meistens sehr große Schwierigkeiten bereitet. Diese stellen sich dadurch ein, daß der Schüler die rhythmische Einteilung durch Abzählen zu ergründen versucht. Das ist natürlich falsch, denn das Erfassen des Rhythmus auf diese Art dauert viel zu lange. Weit einfacher ist es, wenn der Schüler die punktierten Figuren taktierend begleitet, und feststellt, welche Rhythmen auf jeden Schlag entfallen; dann vermag er leicht die Einteilung zu erkennen. Er braucht dann nicht seine Aufmerksamkeit der Dauer jedes einzelnen Tones zuzuwenden, sondern er erfaßt ganze Gruppen. Übrigens müssen die Rhythmen, die am häufigsten vorkommen, dem Schüler als Ganzes geläufig werden; dann stellen nur noch die ungewohnten höhere Anforderungen an die Aufmerksamkeit. Auf diese Weise wird ein normal begabter Schüler leicht dahin gelangen, auch viertaktige Gebilde als ganze Rhythmen aufzufassen.

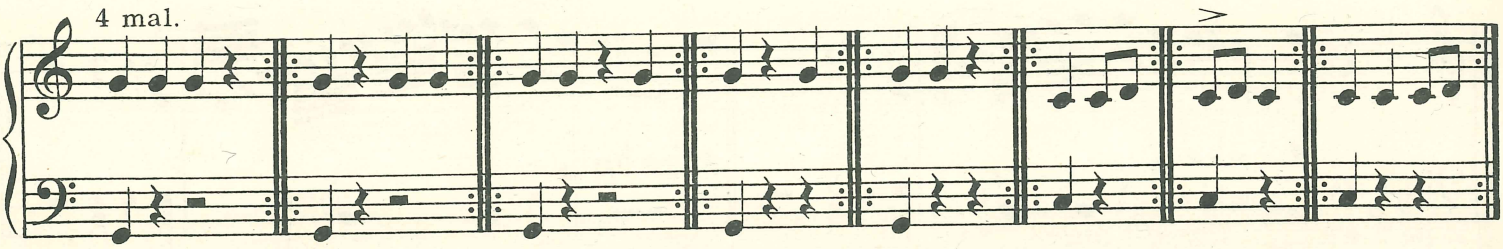
Beispiele für rhythmische Diktate.

(Vor dem melodischen Diktat durchzunehmen.)

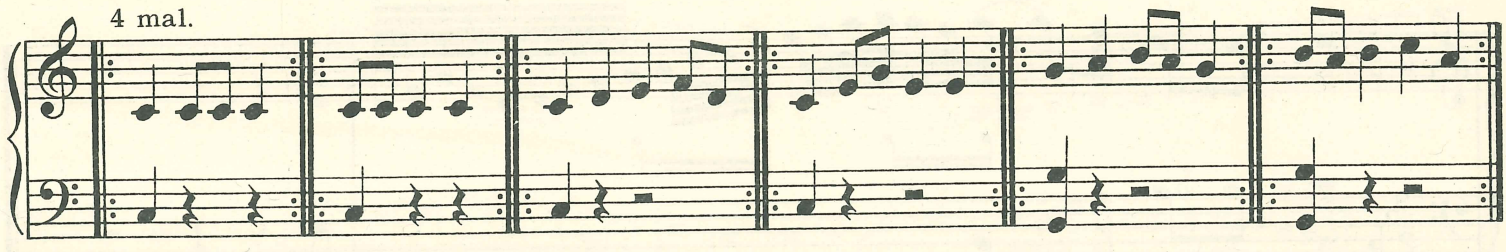
Taktart bestimmen lassen (notieren).



4 mal.



4 mal.

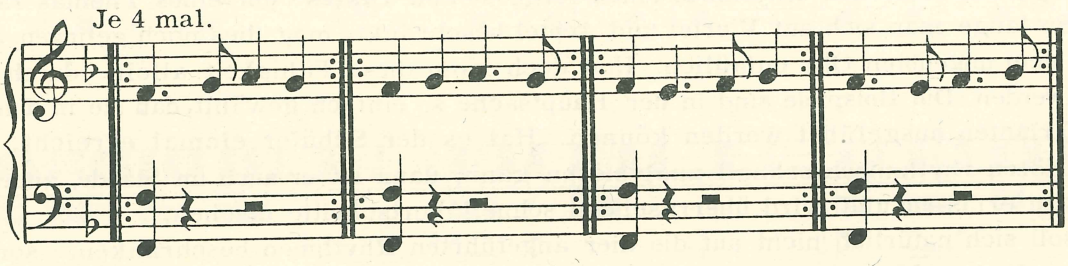


Erst Taktart und Rhythmus, dann die Töne bestimmen und aufschreiben.

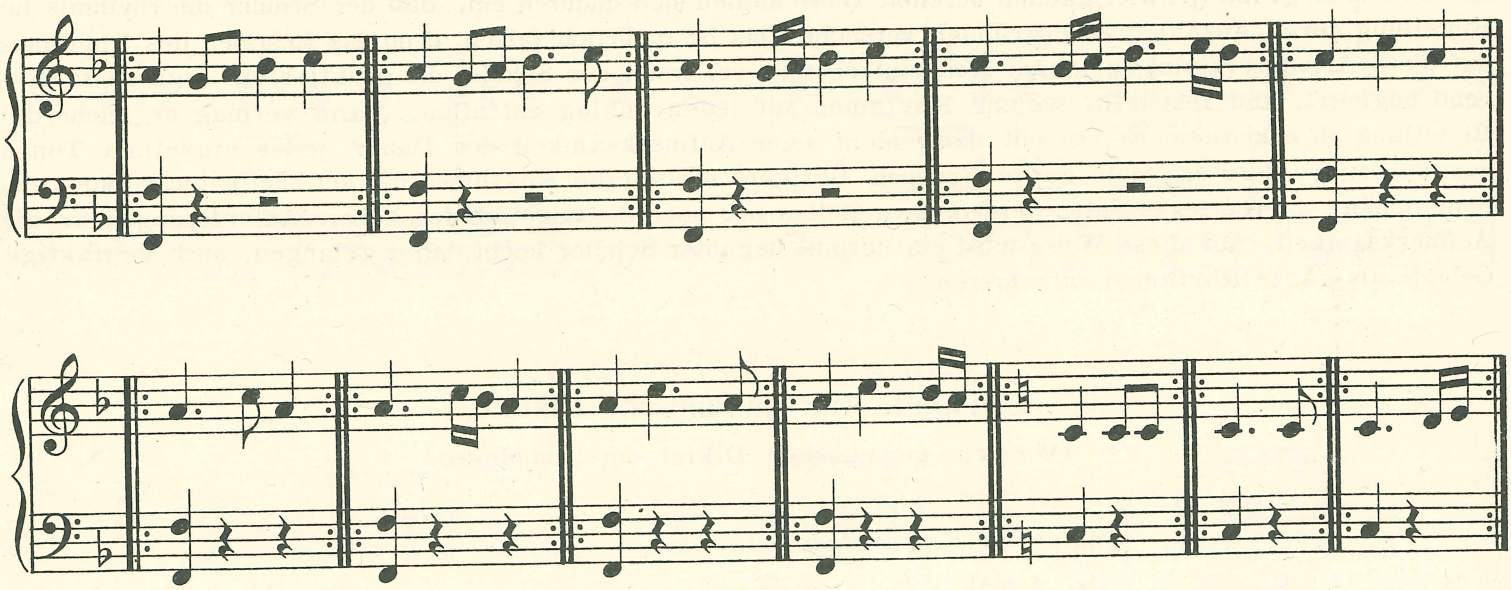
Während des Vorspielens soll der Schüler die Rhythmen taktierend, nicht zählend, begleiten. Durch Vergleichen der Notenbilder mit ihrer Ausführung auf dem Klavier soll er die Schreibweise kennen lernen. Nie Takte analysieren, sondern stets ganze Rhythmen zusammenfassend betrachten.

1. Taktart, 2. Rhythmus, 3. Töne bestimmen.

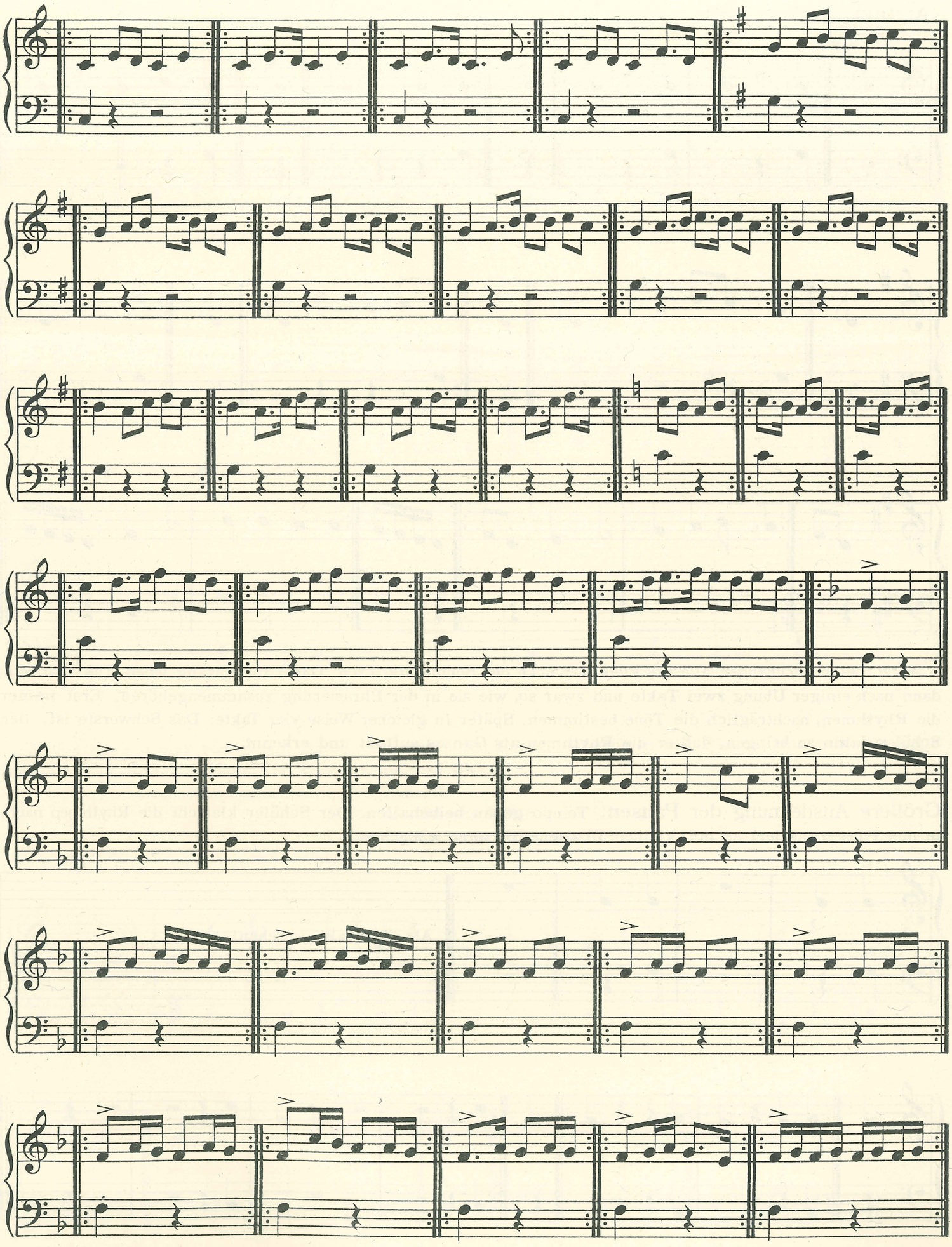
Je 4 mal.



N.B. Wenn Schwierigkeiten auftreten, zuerst die Rhythmen auf demselben Ton spielen.

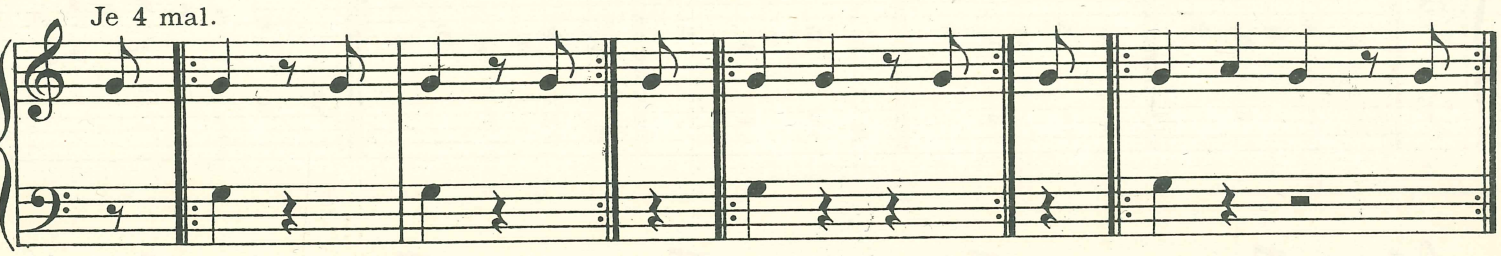


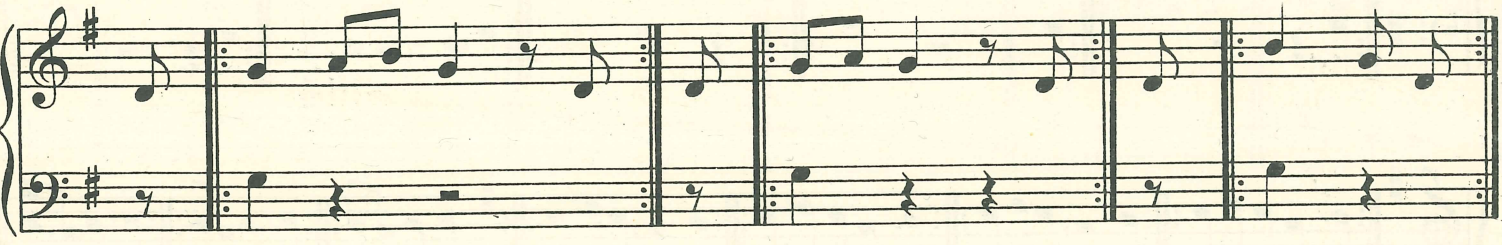
Es ist keine Zeitverschwendung dasselbe melodische Motiv in vielen rhythmischen Varianten durchzuarbeiten. Erst das bringt die richtige Sicherheit und Leichtigkeit im Erfassen des Rhythmus.

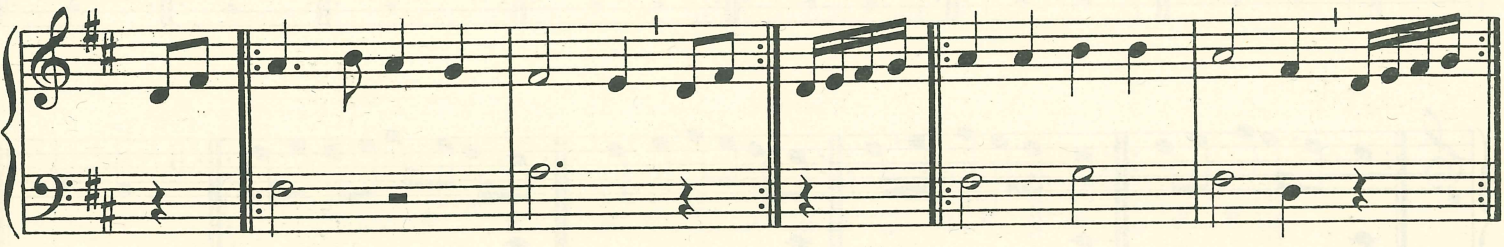


Auftakt.

Je 4 mal.

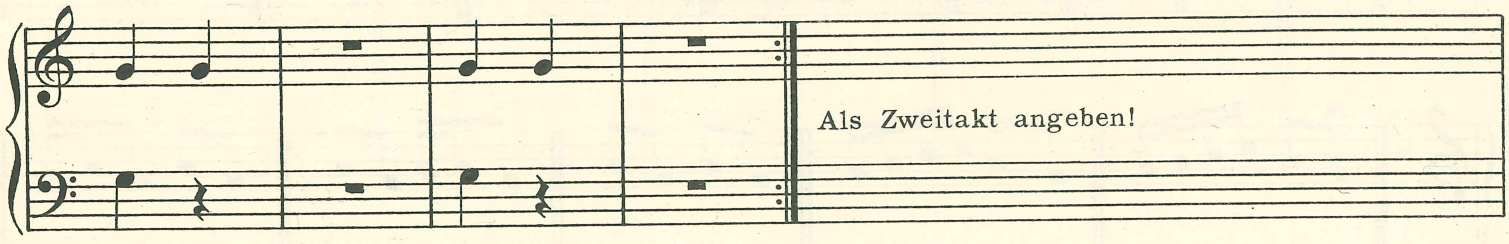


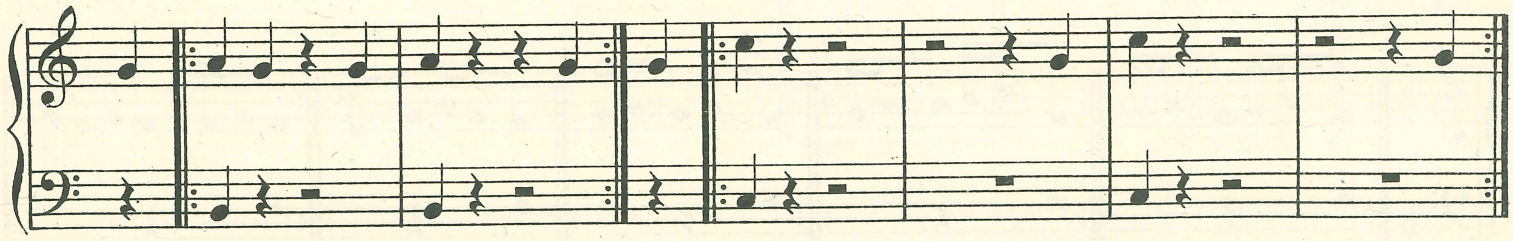




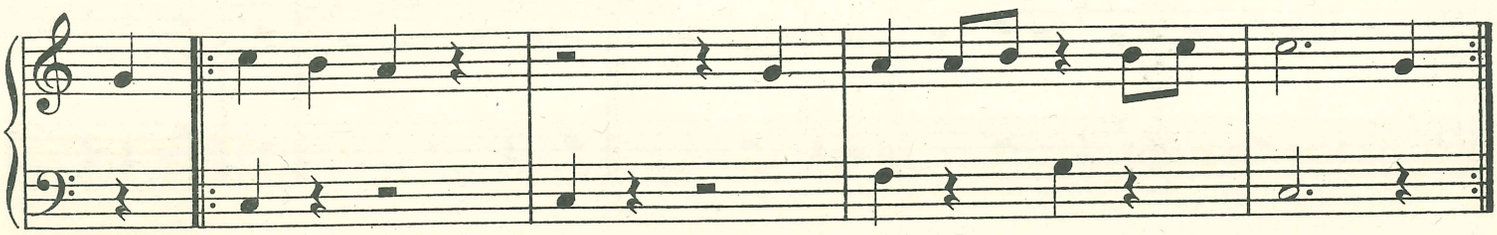
Nach diesen Vorübungen alle die kleinen Stücke der Schule diktieren. Dabei im Anfang jeden Takt einzeln, dann nach einiger Übung zwei Takte und zwar so, wie sie in der Phrasierung zusammengehören. Erst immer die Rhythmen, nachträglich die Töne bestimmen. Später in gleicher Weise vier Takte. Das Schwerste ist, den Schüler dahin zu bringen, daß er die Rhythmen als Ganzes auffaßt und erkennt.

Größere Ausdehnung der Pausen. Tempo genau beibehalten. Der Schüler klatscht die Rhythmen nach, in den Pausen taktiert er mit kleinen Bewegungen ohne klatschen.



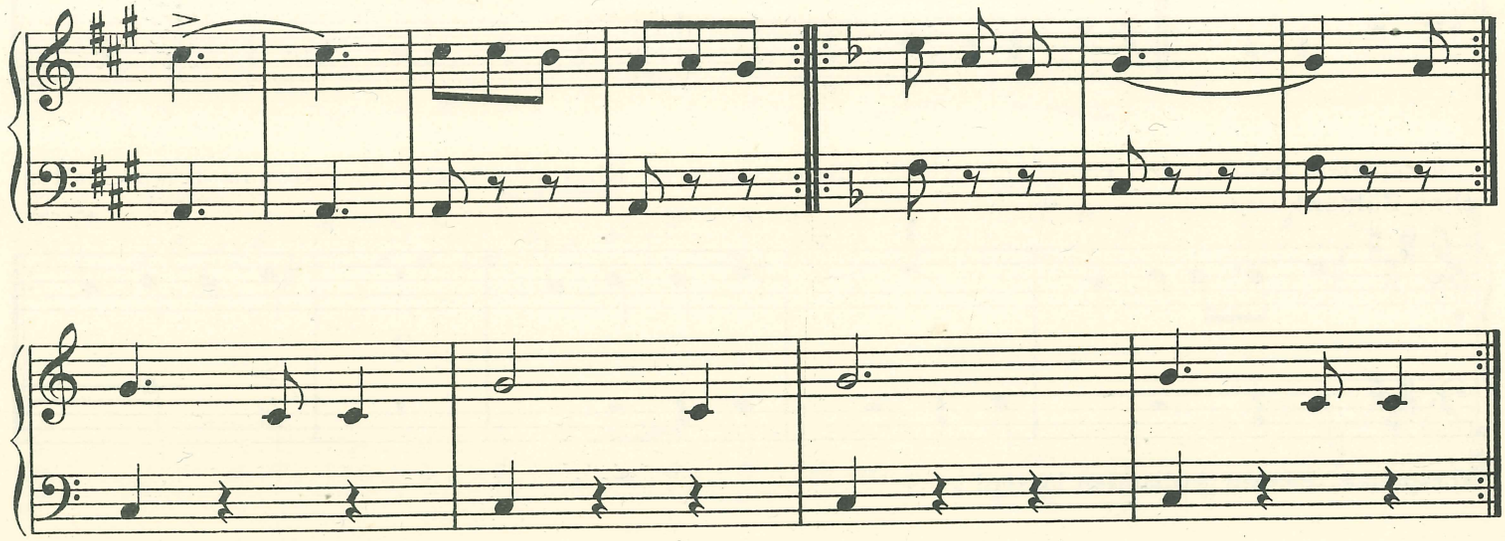


Als Viertakt angeben. Der Schüler schlägt den Viertakt und ermittelt die Pausen. Dann ohne Taktschlagen, nur mit inneren Impulsen. Erst nachher schreiben.



Die linke Hand markiert den Rhythmus.

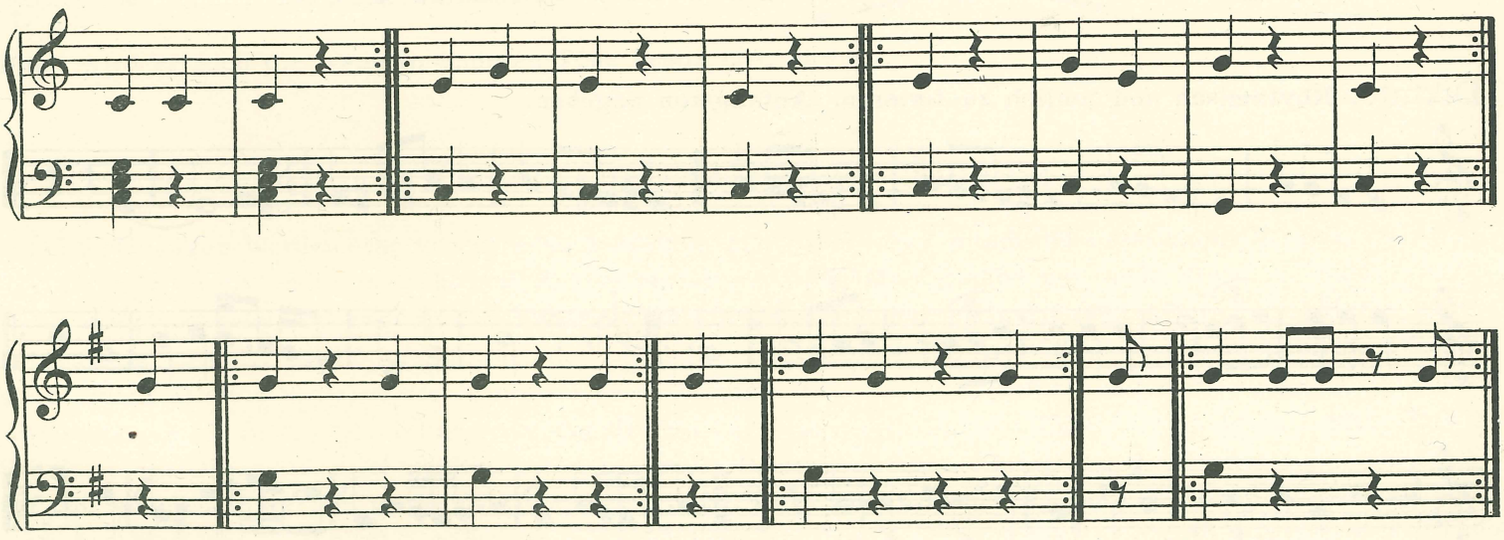
Gehaltene Noten.



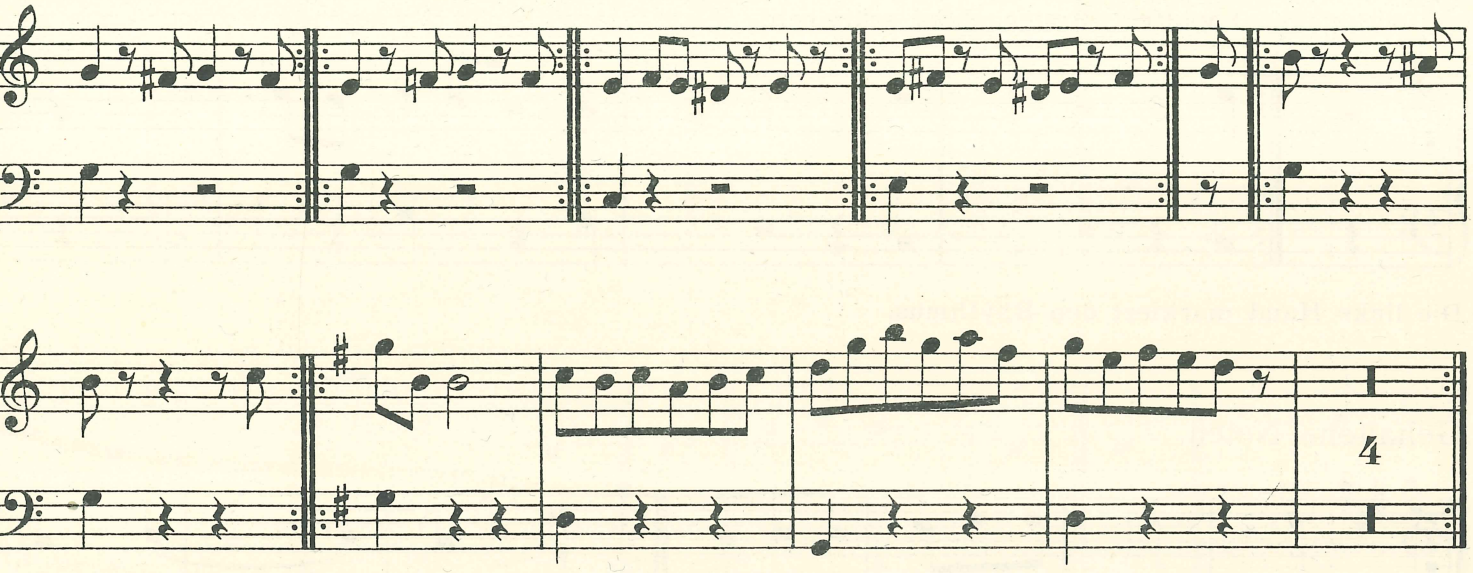
Jede Übung 4 mal vorspielen. Dann schreibt der Schüler die Rhythmen und Pausen. Man sage ihm zuerst, daß alle Zeit- und Notenwerte in Vierteln gedacht sind.

Man bestimme: 1. Die Taktart.
2. Die Anzahl der Takte jeder Übung.
3. Das rhythmische Bild, mündlich und schriftlich.

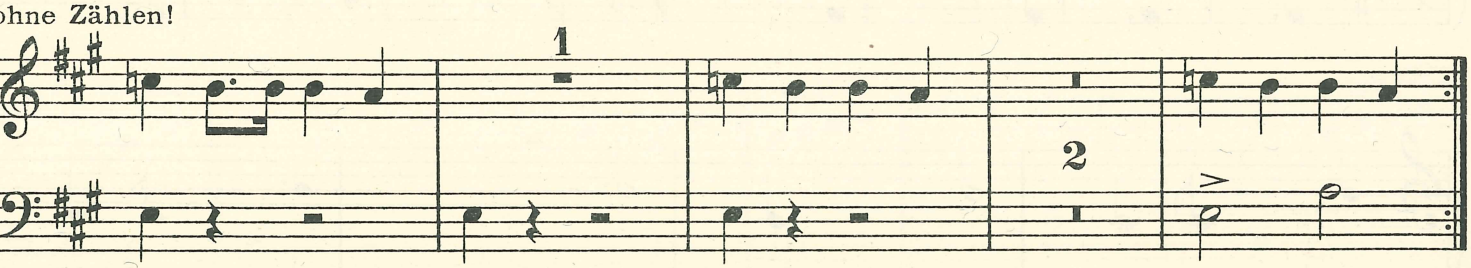
Im Anfang lasse man sich sehr viel Zeit.



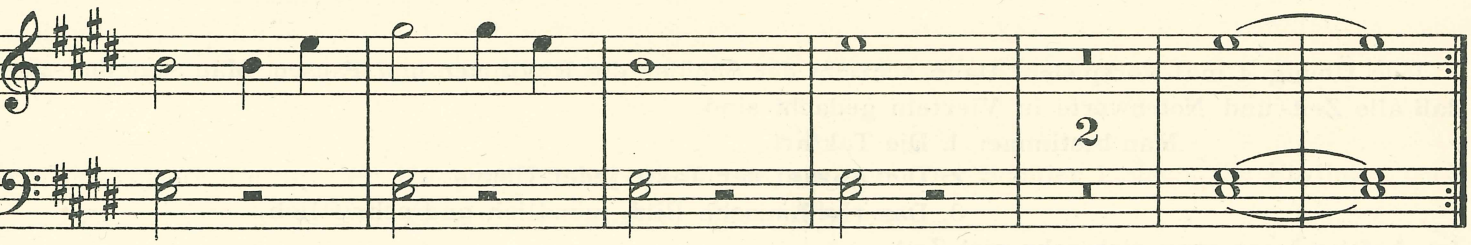
Zugleich eine Übung für das Wahrnehmen und Unterscheiden der Ganz- und Halbtöne.



Vorspielen, dann in den Pausen mit kleinen Bewegungen im Rhythmus taktieren. Genau Tempo halten, ohne Zählen!

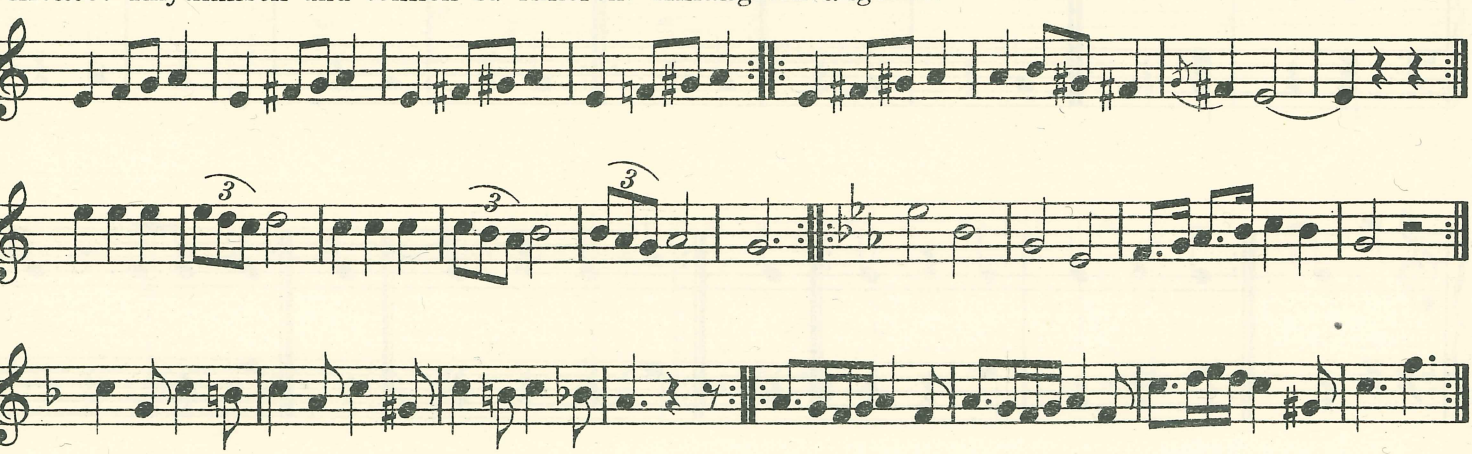


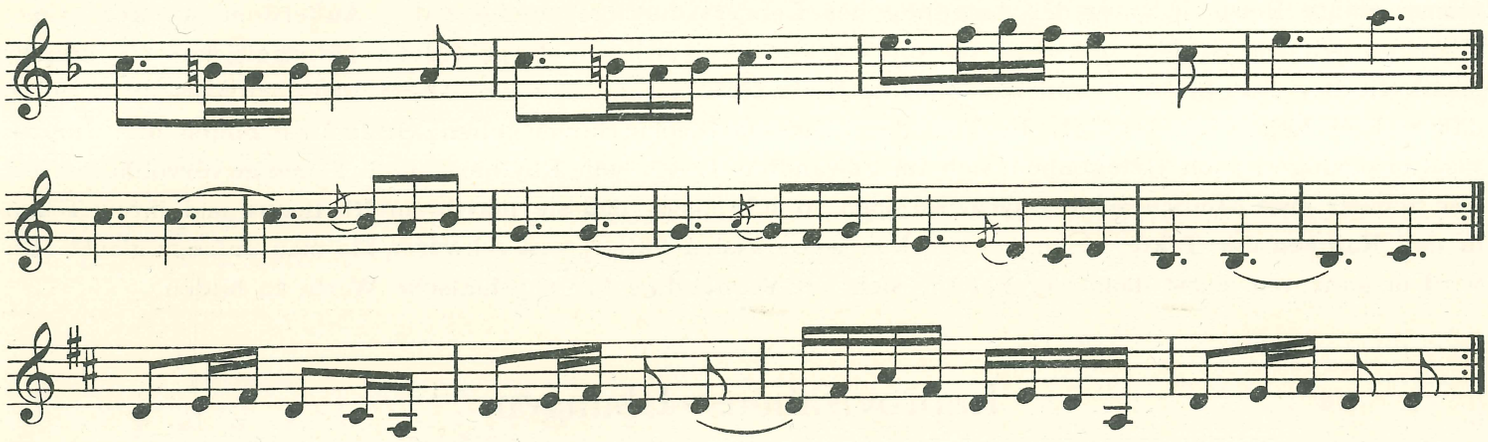
Vorspielen, Pausen feststellen lassen!



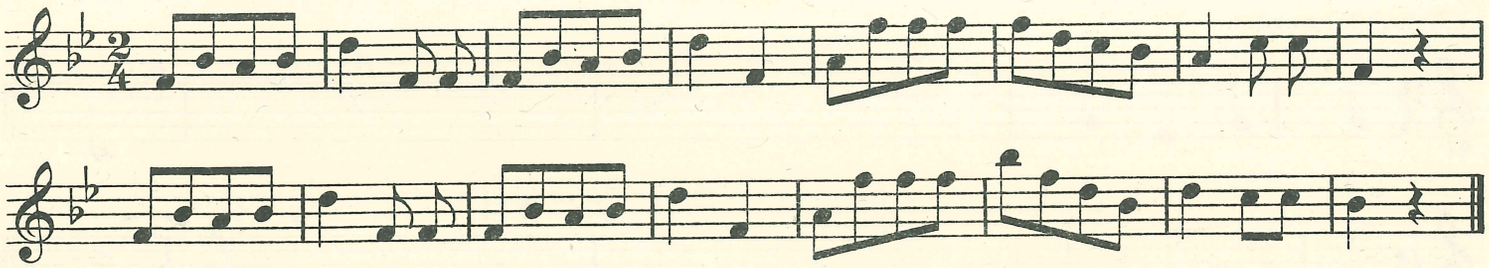
Vorspielen, Pausen und gehaltene Töne feststellen lassen!

Diktate. Rhythmisch und tonlich zu fixieren. Anfangston angeben.



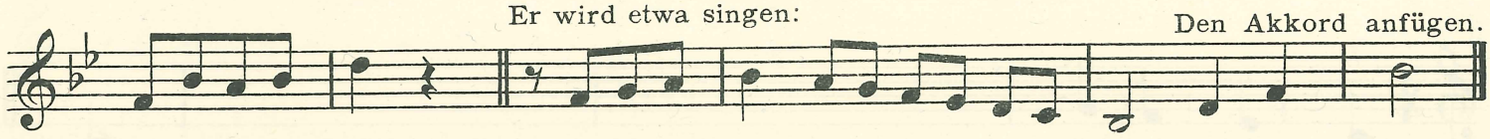


Übungen für das Erkennen der Dur- oder Mollreihe, die zu Grunde liegt.



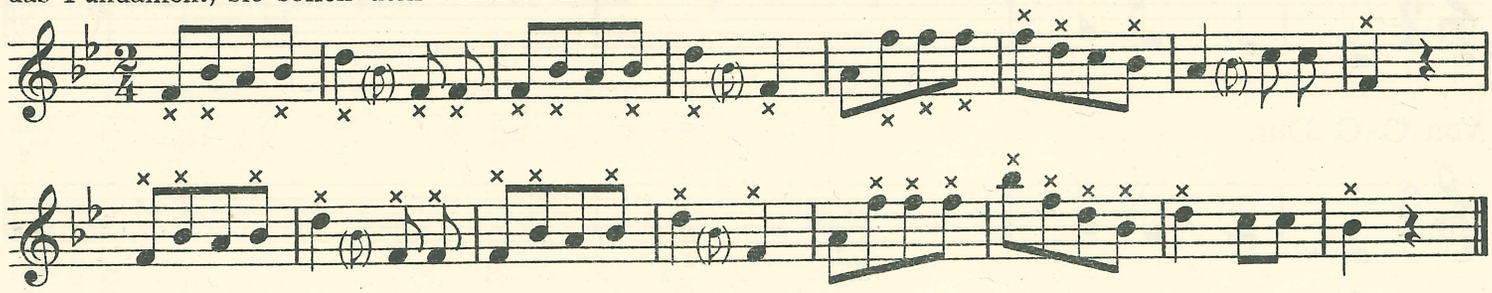
Diese Melodie vorspielen. Der Schüler soll dann die Reihe, die der Melodie zu Grunde liegt, singen.

Er wird etwa singen:



Den Akkord anfügen.

Dann soll er die Töne des Grundakkordes der Melodie bestimmen: *b*, *d*, *f*. Diese Töne (×) bilden gleichsam das Fundament, sie sollen dem Schüler immer vorschweben.



Dann wird er auch die wenigen anderen Töne bestimmen können.

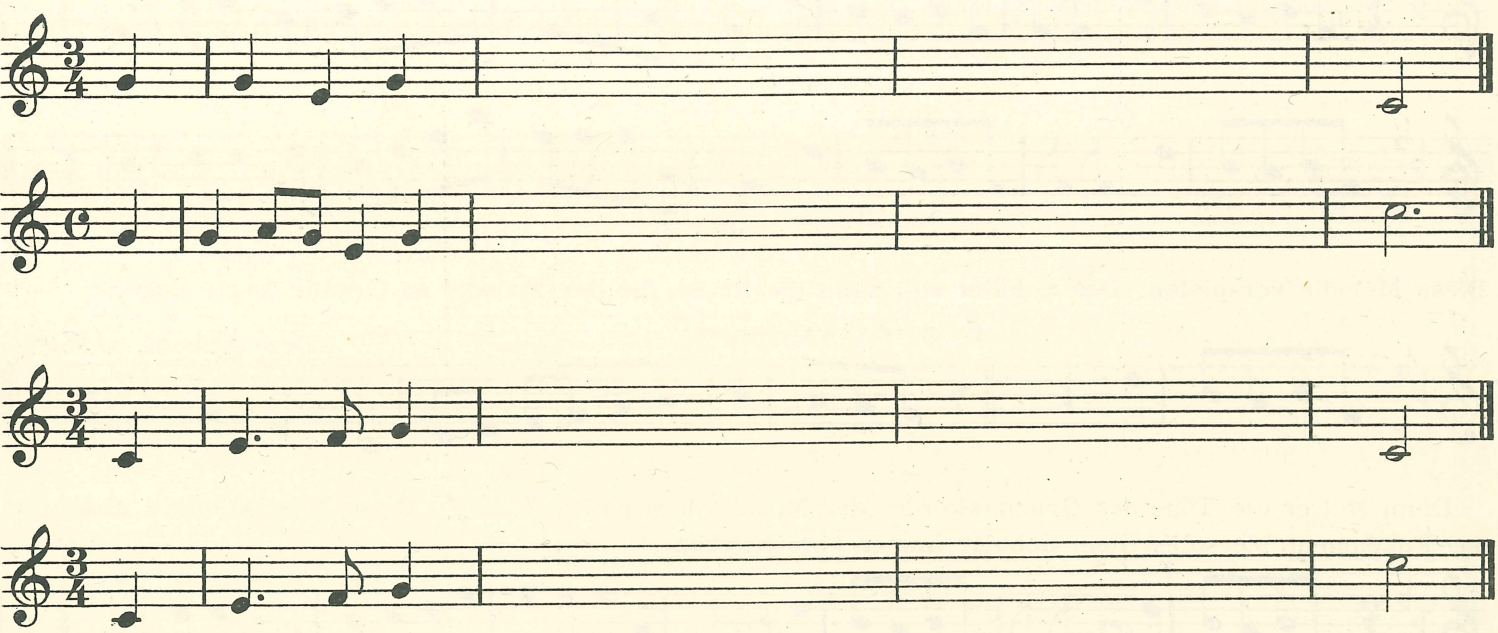
Zu den Improvisationsübungen.

Diese Übungen werden sehr verschieden bewertet. Sie haben aber mindestens den einen Vorteil, daß der Schüler hier einmal seine produktiven Kräfte entfalten kann. Man glaube nun nicht etwa, es handle sich dabei um praktische Anwendung der Theorie; denn es gelingt jedem einigermaßen fähigen Schüler, eine Fortsetzung zu einer angefangenen Melodie zu finden. Solange die Improvisation innerhalb derselben Tonart bleibt, wird er ohne weiteres die Aufgaben lösen können. Freilich nicht sofort; er bedarf einiger Übung und Anleitung, um z. B. die Wendungen von der Tonika zur Dominante und zur Unterdominante zu finden. Diese Schulung des Ohres ist dann wiederum eine wertvolle Bereicherung des Unterrichts. Sie bereitet auch schon gut auf den späteren Unterricht in der Harmonielehre vor. Die Erweiterung der Übungen durch Anwendung von einfachen Modulationen schärft das Ohr schon beträchtlich. Auch hier wird der Schüler seinen Weg finden, sobald er

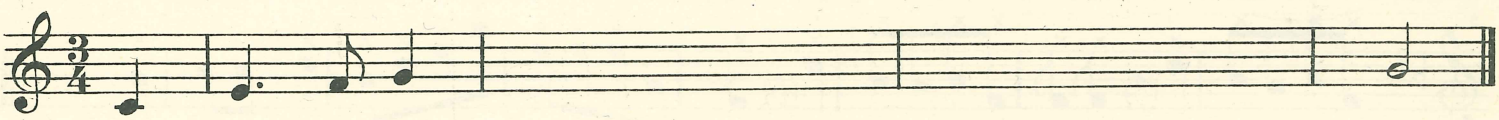
einmal einige Beispiele unter der Anleitung des Lehrers durchgearbeitet hat. Außerdem wecken diese Übungen bei dem Schüler den Sinn für die Phrasierung, er lernt durch eigene Tätigkeit, was ein kleiner musikalischer Satz bedeutet und bekommt auch ein Gefühl für die Form. Dabei ist es durchaus nicht nötig, daß er über Kenntnisse verfügt, die über die Elementartheorie hinausgehen. Schließlich bieten die Improvisationsübungen auch Gelegenheit sich im gewandten Lesen von Rhythmen und Tönen zu vervollkommnen. Der Schüler muß nämlich seine Improvisationen so schreiben, daß sie mit ihrem Rhythmus und ihren Tönen in den Rahmen der Takte hineinpassen. Das ist in vielen Fällen weit schwerer, als man anfangs glaubt. Da wird er ganz von selbst dazu angehalten, sich ein Verständnis für rhythmische Werte zu bilden.

Improvisations - Übungen.

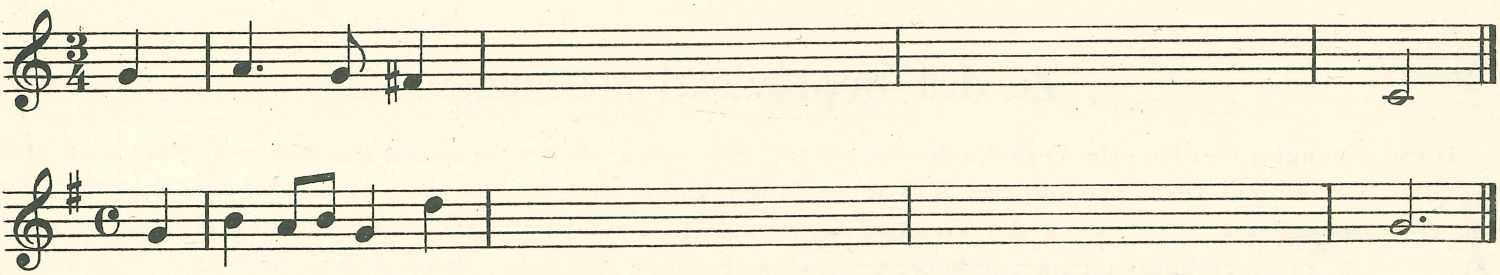
Ein Takt ist gegeben, zwei werden ergänzt. Der Schlußton ist vorgeschrieben. Der Rhythmus soll beibehalten werden.



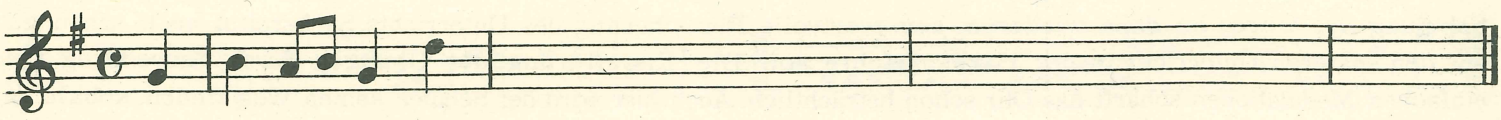
Von C - G Dur.



Von G - C Dur.

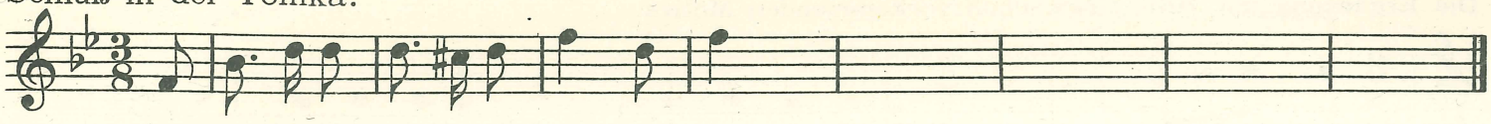


Von G - D Dur.

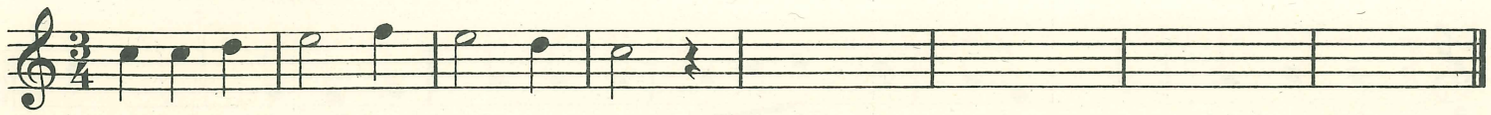


Vier Takte (Vordersatz) gegeben, vier Takte (Nachsatz) zu finden.

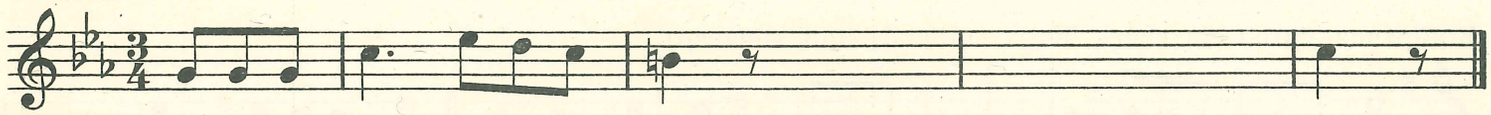
Schluß in der Tonika.



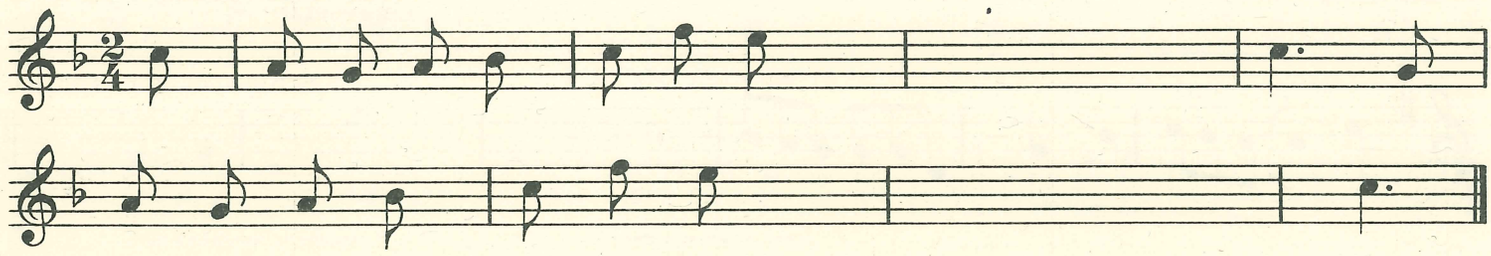
Schluß in der Tonika.



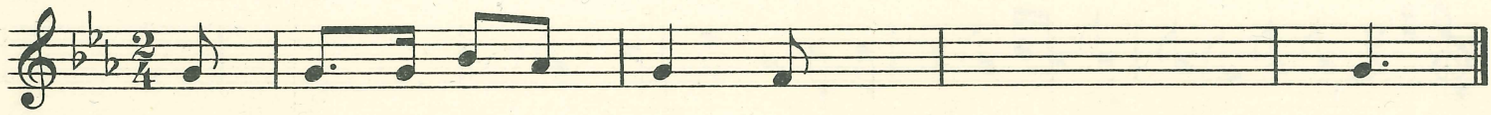
C moll.



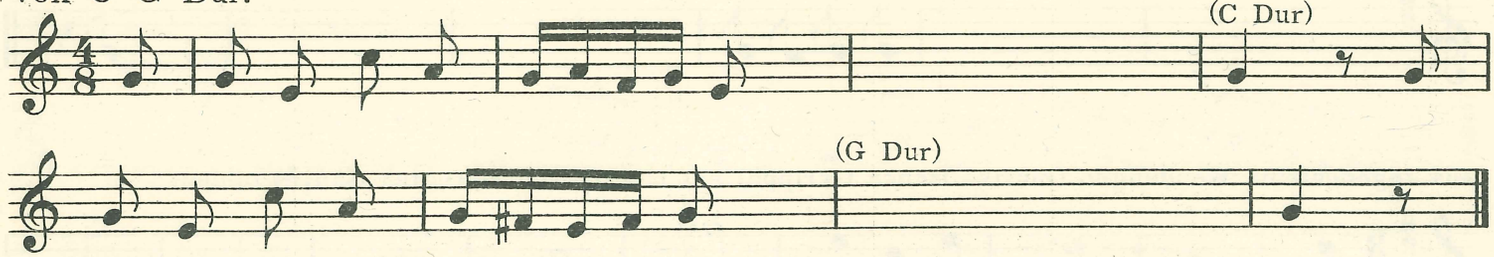
F Dur. Schluß in C Dur.



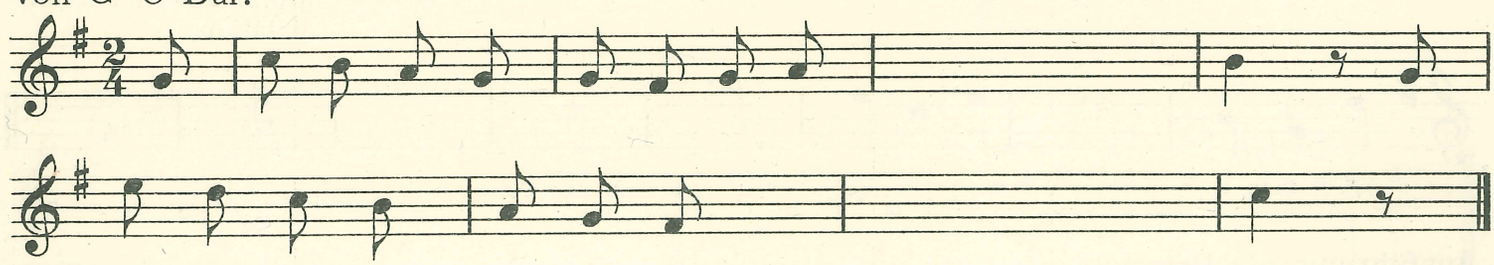
In Es Dur bleiben.



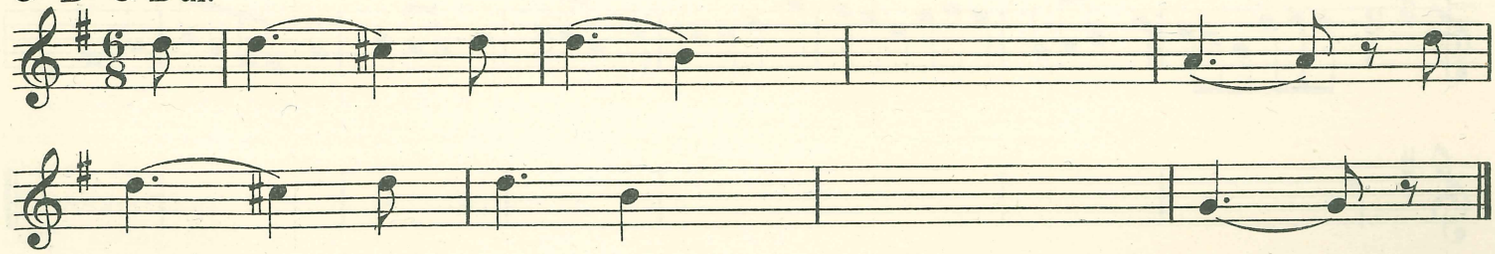
Von C-G Dur.



Von G-C Dur.

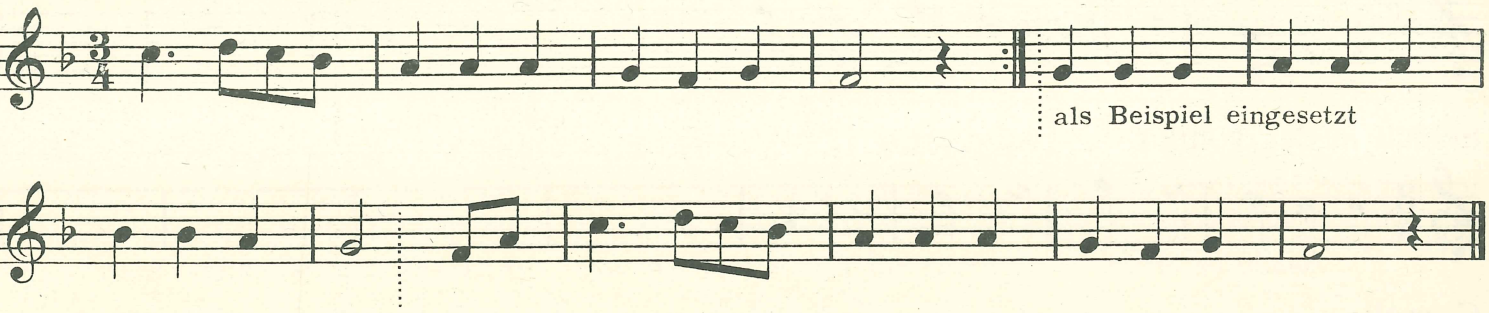


G-D-G Dur.

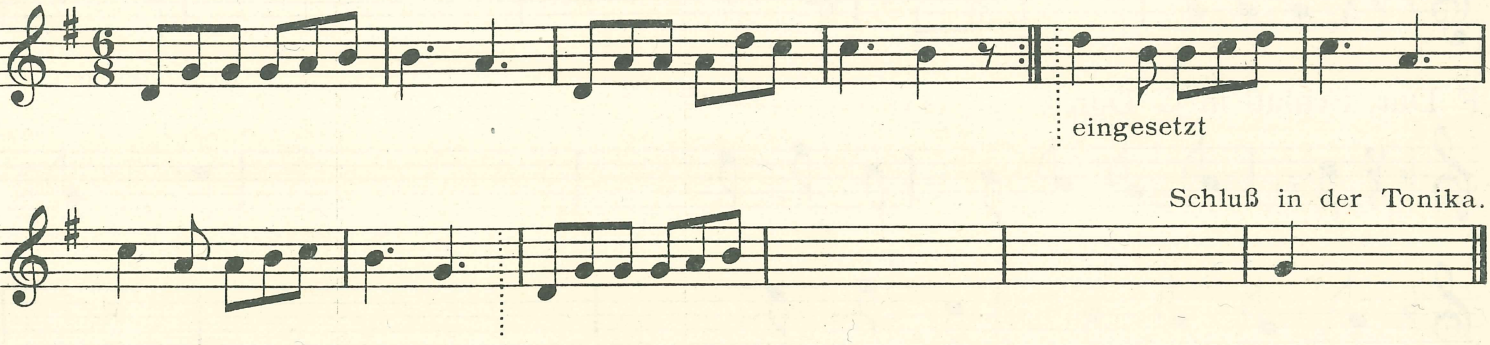


Ergänzung von Melodien.

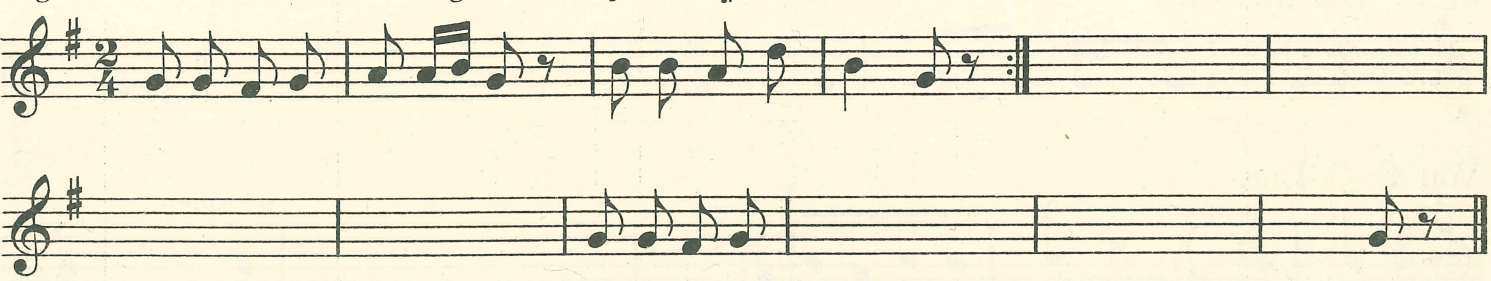
Die Ergänzung mit Hilfe eines schon vorkommenden Motivs.



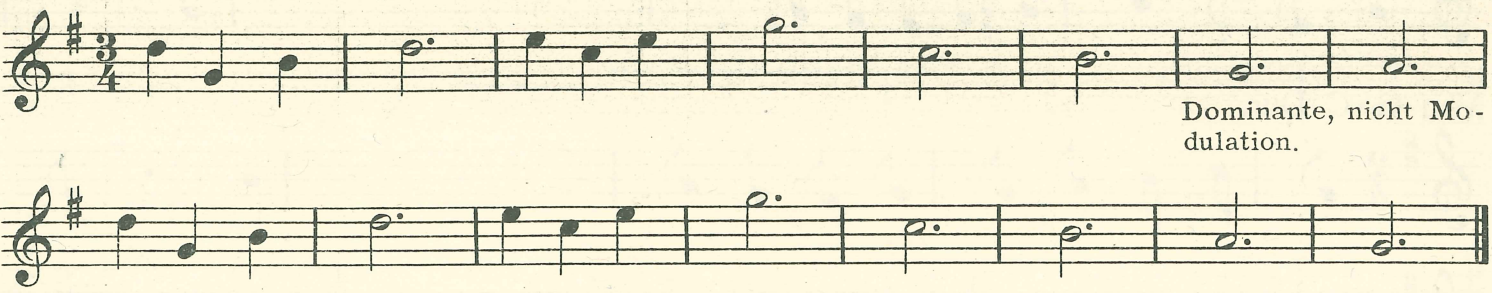
Ergänzung durch ein neues Motiv (fallend, statt steigend).



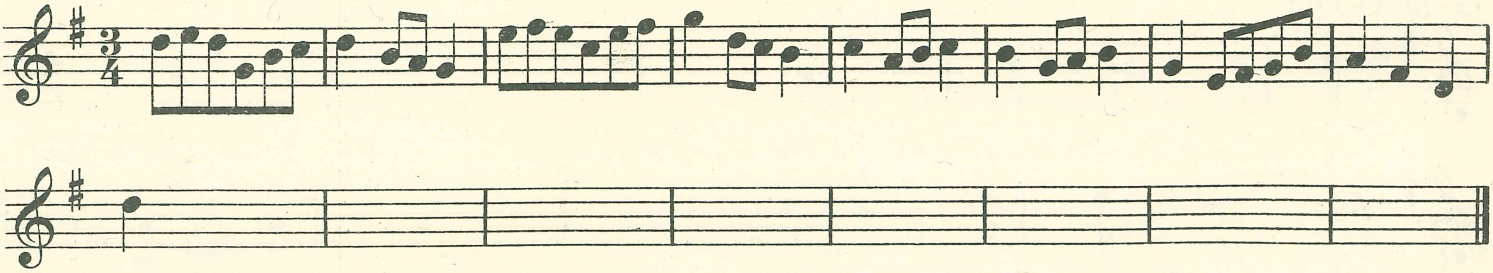
Ergänze den Mittelsatz nach folgendem Rhythmus



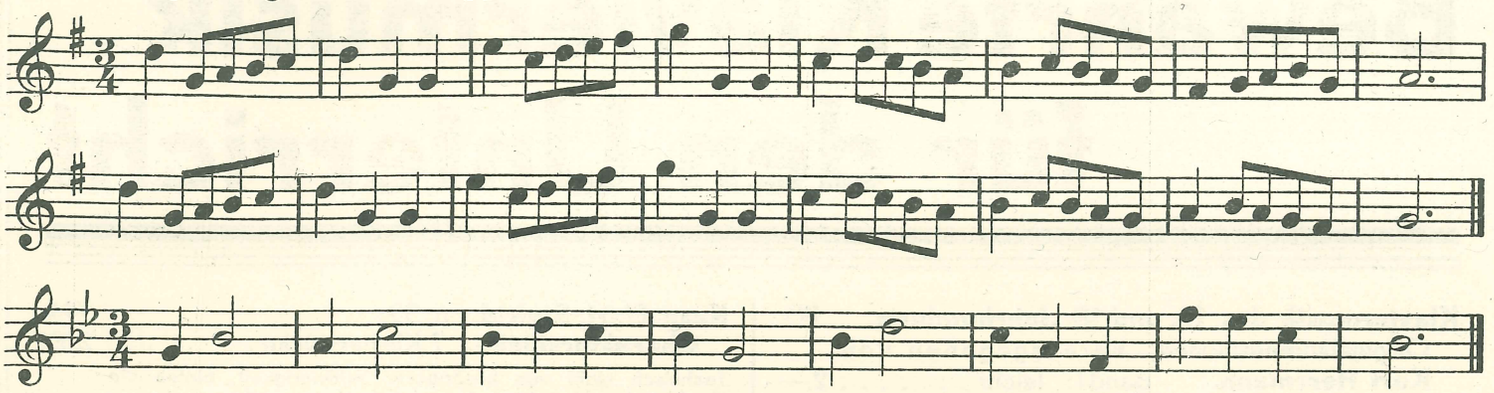
Aus angedeuteten Wendungen (musikalisches Gerippe) ein rhythmisch bewegtes Ganzes bilden.



Ausführung als Beispiel.

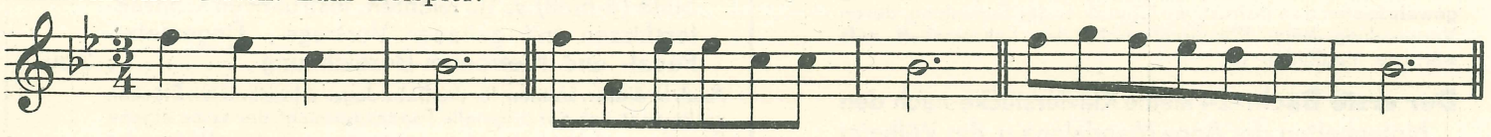


Ausführung des gleichen Gerippes nach Bach. (Siehe Klavierschule.)

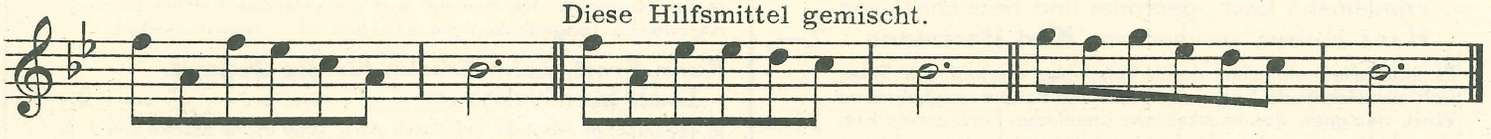


Möglichkeiten für die Ausführung eines solchen Taktes.

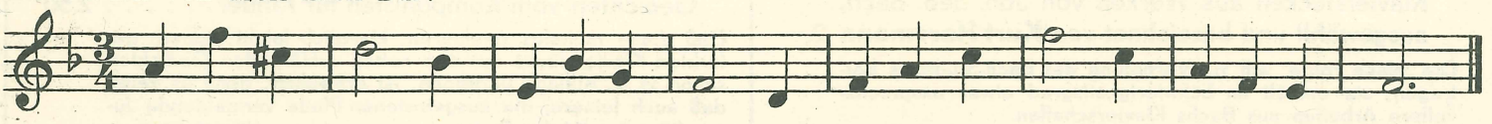
1. Wiederholung derselben Noten. 2. Einschreiben von diatonischen Schritten (Durchgangsnoten). 3. Einschieben harmonischer Noten. Zum Beispiel:



Diese Hilfsmittel gemischt.

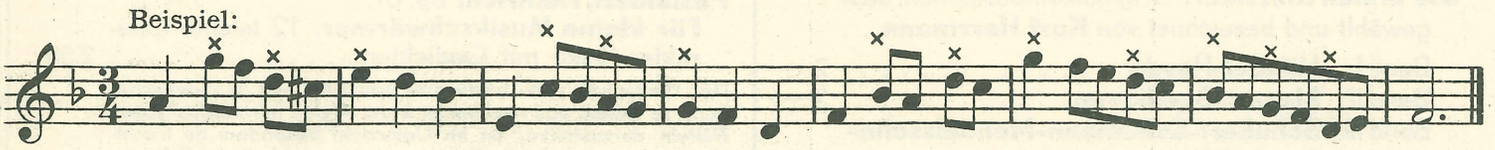


Der Schüler suche aus einfachen Stücken das Gerippe heraus.
Von jedem Thema mindestens drei verschiedene Bearbeitungen.
Modulation von **Moll** nach **Dur**.

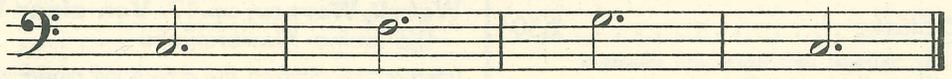


Anwendung von Wechselnoten (von oben und von unten).

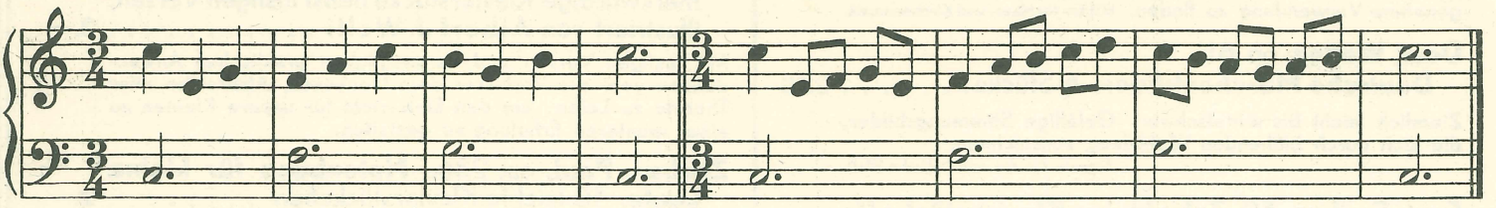
Beispiel:



Der Schüler suche zu folgenden Baßnoten ein Melodiegerippe und arbeite es weiter aus.



Lösung als Beispiel.



Schreibe einen Baß: I V I IV V I.
Dann ein Melodiegerippe und arbeite es aus.
Ebenso Baß: I V VI II V I.
Mit vorgerückten Schülern auch Gerippe mit Modulationen bearbeiten.
Dann kleine Melodien bilden ohne vorher gegebenen Baß.

Bewährte Klaviermusik für den Unterricht

Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts. RM.
Originalkompositionen, herausgegeben von **Kurt Herrmann.**
Band I: leicht . . . . . 2.—
Band II: mittel . . . . . 2.—
Band III: mittel bis schwer 2.—

Größtenteils Neuveröffentlichungen bisher verschollener Erstdrucke. Sorgfältige Befingerung und Phrasierungsbezeichnung gewährleisten den instruktiven Charakter der Sammlung, deren Verwendung beim Klavierunterricht der Lehrerschaft aufs wärmste empfohlen sei.

Der erste Bach. 24 kleine Klavierstücke nach den Notenheften der Anna Magdalena u. des Wilhelm Friedemann Bach, geordnet und bezeichnet von Hans Huber, revidiert von **Kurt Herrmann** . 2.—

Es sind alles einfache, durch klassische Klarheit des Stiles sich auszeichnende Sachen und alle von hohem musikalischen Wert, geeignet, das musikalische Empfinden intelligenter Klavierschüler eminent zu fördern und sie spielend einzuführen in das Verständnis Bachscher Musik.

Der erste Bach, Neue Folge. Eine Reihe von 26 Klavierstücken aus Werken von Joh. Seb. Bach, ausgewählt und bezeichnet von **Kurt Herrmann** 2.—

Die „Neue Folge" will zur Vertiefung des Bach-Studiums beitragen; sie enthält im Schwierigkeitsgrad etwas anspruchsvollere Arbeiten aus Bachs Klavierschaffen.

Die ersten Klassiker. Originalkompositionen, ausgewählt und bezeichnet von **Kurt Herrmann** . .
Band I: **Händel-Haydn** . . . . . 2.—
Band II: **Mozart-Beethoven** . . . . . 2.—
Band III: **Schubert-Schumann-Mendelssohn-Bartholdy** . . . . . 2.—

Bossi, M. Enrico, op. 102. **Jugendalbum.** 8 Stck. 2.50

— **Kinderalbum.** 6 Stücke 2.50

Die Stücke sind leichtester Spielart und doch von feinstem, ja zuweilen raffiniertem Klangeffekte, im Stil etwa ein ins Italienische übertragener Carl Reinecke. Durch ihren musikalischen und melodischen Gehalt sind sie in hohem Grade geeignet, für den Unterricht und Vortrag nützliche und angenehme Verwendung zu finden. Blätter für Haus- und Kirchenmusik.

Dost, Walter, op. 61.
Deutsche Märchenbilder. 6 Stücke 2.50

Ziemlich leicht bis mittelschwer. Gefällige Stimmungsbilder, die sich durch blühenden Wohlklang auszeichnen.
Signale für die musikalische Welt.

Frey, Emil, op. 59. **Zehn kleine Klavierstücke** für den Unterricht. Leicht bis mittelschwer . . . . . 2.—

Feinsinnig empfundene, rhythmisch interessante Stücke von ganz eigenartigem Reiz.

Karg-Elert, Sigfrid, op. 32. RM.
Charakterstücke. 7 Klavierstücke 2.50

Technisch nicht von besonderer Schwierigkeit, bieten die Stücke, die besonders hinsichtlich ihrer rhythmischen und dynamischen Vielseitigkeit sehr reizvoll wirken, dem Spieler eigenartige Aufgaben. Die Musik.

Karg-Elert, Sigfrid, op. 69. **Dekameron.** Eine Suite (a-moll) v. 10 leichten, instruktiven Charakterskizzen mit genauer Vortrags-, Fingersatz-, Pedal- und Metronom-Bezeichnung 2.50

Auch in diesen kleinen, für die liebe Jugend bestimmten Stücken verleugnet sich der originelle Tondichter nicht, der seine eigene Sprache spricht, frei und ungezwungen auf dem Boden der neuen Harmonik sich bewegt und um reizende Einfälle und melodische Tongedanken nie verlegen ist. Neue Musikzeitung.

Kunz, Ernst, Zehn Stücke für die Jugend.
Leicht bis mittelschwer . . . . . 2.—

In technischer Hinsicht sehr instruktiv, sind diese Stücke von echtem und doch für die Jugend verständlichen Empfinden erfüllt.

Pestalozzi, Heinrich, op. 30. **Elfen und Zwerge.**
12 Charakterstücke (ziemlich leicht) mit kleinen Gedichten vom Komponisten für Kinder 2.50

Daß diese mühelos spielbaren, klanglich leicht modern gefärbten Klavierstücke mit den netten erklärenden Gedichten schon in 4. Auflage vorliegen, ist erfreulich, denn es zeigt, daß auch feinere, die ausgetretenen Pfade vermeidende Jugendliteratur Käufer findet. Neue Musikzeitung.

Pestalozzi, Heinrich, op. 61.
Für kleine Musikschwärmer. 12 leichte Charakterstücke mit Gedichten 2.50

Der Gedanke, eine bestimmte Situation erst in poetischer Form zu geben und nachher in freier Weise mit musikalischen Mitteln darzustellen, ist im Unterricht besonders da fruchtbringend, wo es gilt, die Schüler zu einem lebhafteren Erfassen des Inhalts musikalischer Werke überhaupt anzuregen. Die Stücke verdienen fleißig gespielt zu werden. G. Kugler.

Wehrli, Werner, op. 17. **Von einer Wanderung.**
22 kleine Klavierstücke . . . . . 2.—

Interpretationsstudien, die in die Kunst moderner Klaviermeister einführen sollen. Für fortgeschrittene Spieler.

Wehrli, Werner, Musikalisches Rätselbuch. 40 merkwürdige Klavierstücke nebst lustigen Versen, illustriert von Albert J. Welti . . . . . 3.—

Mit lustigen Versen und vergnüglichen praktischen Anwendungen geht der Verfasser dem Trockenen, Abstrakten aller Theorie zu Leibe, um den Unterricht für unsere Kleinen zu einer munteren Erholung zu gestalten.

Zilcher, Paul, op. 236. **Notenbuch für kleine Leute.** 10 leichte Klavierstückchen . . . . . 2.—

Stücke von frischer, natürlicher Erfindung — so recht für die Herzen der spielfreudigen Jugend geschrieben —, in denen die Themen sich in leicht erfaßlichem periodischen Aufbau aneinanderreihen. Musikpädagogische Blätter.

hug
GEBRÜDER HUG & CO., LEIPZIG UND ZÜRICH
BASEL, ST. GALLEN, LUZERN, WINTERTHUR, NEUCHATEL, SOLOTHURN, LUGANO